

٥٠

وزارة الثقافة  
مهرجان القاهرة الدولي  
للمسرح التجريبي



# المناهج الجديدة في إعداد الممثل

مسرح - رقص - سيرك - فن العرائس  
الجزء الثاني

تجميع وإشراف: آن-ماري جوردون

ترجمة: أ.د. سلوى لطفى

مراجعة: أ.د. جوزفين جودت





# المناهج الجديدة في إعداد الممثل

مسرح - رقص - سيرك - فن العرائس  
الجزء الثاني

تجميع وإشراف: أن-ماري جوردون  
ترجمة: أ.د. سلوى لطفى  
مراجعة: أ.د. جوزين جودت



**ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسى:**

**Les Nouvelles Formations  
de L'Interprète  
Théâtre - Danse - Cirque - Marionnettes**

**Etudes Réunies et dirigées**

**par**

**Anne - Marie Gourdon**

**CNRS Editions, Paris, 2004  
Collection : Arts du Spectacle**



## كلمة وزير الثقافة

كان هدفى -ومازال- من تأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، هو محاولة تجاوز السائد والمتكرر إلى حالة الابتكار والإبداع الفنى، وذلك بأن نفتح بوابة للتعرف إلى حركة المسرح فى العالم، من حيث تعدد أشكاله، واختلاف فضاءاته، والاطلاع على تصوراته؛ بقصد معاينته، واستيعابه، والحوار معه، واستشرافه، ليس دفعاً إلى مماثلته؛ بل الإبداع عليه وتجاوزه، استرداداً لمعنى الإبداع الفنى، الذى جوهره هو التفرد والتعدد، فالفن لا يسترد مكانه إلا بانبثاق سؤال لاهت باحث عنه، إذ ترسيخ فكر التجانس والتكرار فى الفن، يغيب السؤال ولا ينتجه، حيث يقمع التعدد، ويقوض الاختلاف.

وعلى الجانب الآخر، فإن فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، من حيث تعدد عروضه المتنوعة لأكثر من خمسين دولة كل عام، وإصداراته المترجمة عن معظم لغات العالم، التى تطرح أوضاع المسرح، وفنونه، ونظرياته، وتجاريه، ثم -إلى جانب ذلك- ندوات المهرجان التى تشارك فيها كوكبة مرموقة من شخصيات المختصين فى فنون المسرح وقضاياها من

شتى بلاد العالم، لا شك أن هذه الفعاليات قد استنبتت تمديد أخلاقيات التقارب والتبادل بين المجتمعات. إن مثل هذه الفعاليات الثقافية، بوصفها نوعاً من الحوار بين الثقافات، إنما تعزز الإحساس بالآخر وقبوله.

هذه هي الدورة العشرون للمهرجان، وفي تصوري أن المهرجان -على طول دوراته- قد مارس شرعية وجوده من قدرته على الإقناع، حتى أصبح يمثل في الحقل الثقافى سلطة التجدد، التى تجسد المغامرة، والأحلام الممكنة والمستحيلة، حيث تفتح أمام المتلقى مساحة الحرية ضد استمرار المتكرر، وتشتبك معه سعيًا إلى تغييره.

لقد غادرنا هذا العام فنان ارتبط بهذا المهرجان منذ إنشائه، ويعز علينا افتقاده، وهو الفنان سعد أردش، أحد فرسان المسرح المصرى المجددين، والذي منح المهرجان إسهامات إيجابية، ومساندات فكرية وفنية على طول دوراته استمرت حتى رحيله، لذا فإننا نهدي هذه الدورة للمهرجان إلى روحه، وسوف تذكر الأجيال دوماً إسهاماته.

**فاروق حسنى**

**وزير الثقافة**

## كلمة رئيس المهرجان

يشكل المسرح البديل ظاهرة لا يحدها أفق جغرافى؛ بل تمتد لتشمل خريطة المسرح فى العالم، وإن تنوعت تجلياتها، إذ يحمل هذا المسرح البديل خياره ومرجعياته من الأفكار والقيم والدلالات والتصورات، مستهدفًا معارضة التيار السائد، تحقيقًا لفعالية زمنه الثقافى. كان ومازال عليه أن ينازع كل محاولات تغييب دوره، ويجاهد فى ممارسة استدعائه الدائم -فى مختلف المنعطفات- للإبداع الحر، رفضًا لكل أنظمة الإكراه والاستتباع، فكريًا، وفنيًا، وتنظيميًا.

فرض المسرح البديل حضوره من خلال وجوهه وأصواته التى جسدت إبداعاتها الاحتجاجية، دون إخفاء رهان معارضتها لصفافة الواقع السائد المسيطر، ولم يكتف المسرح البديل -فى بعض الحالات- بأن يكون موازيًا للسائد، بل تشابك معه سعيًا إلى تغييره، سواء بالدعوة إلى اكتشاف أساليب جديدة، بمراجعة ثوابت الإبداع المسرحى، أو طرح تفسيرات مستحدثة فى مناهج الأداء، أو تقديم كتابات جديدة، وفصل المسرح عن الأدب، أو تبني توجه مخالف لكيفية التعامل مع الريبورتوار، أو تحرير السينوجرافيا والفضاء المسرحى من القيود، أو التصدى للرقابة، أو المطالبة بالدعم التمويلى.

لا خلاف أن آليات التعامل مع خارطة هذه المطالب، وتجليات نتائجها، أمر يرتبط بطبيعة النظام المحيط فى كل مجتمع، وأيضاً مدى القدرة على تخطى حدوده، والبحث الدائب عما يمكن أن تحققه مساحة الحرية، مهما كانت سياجات تكبيلها وإحاطتها بالإكراهات. ففي بولندا، ومنذ ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، وفى سياق الإطار المركزى الشمولى للمسرح، تجلّى المسرح البديل تحت غطاء التجريب، حيث ظهر ما يسمى "بالعروض البديلة"، التى تفارق فنياً التيار السائد، نزوعاً إلى الاختلاف والانفصال عنه، حيث يتبدى واضحاً أن معظم العروض البديلة، وفرق المسرح الموازى فى معارضتها للتيار السائد، كان لكل من "جروتوفسكى" و"كانتور" تأثير واضح فيها، وهو ما رسخ أن علاقة الانفصال قد استندت إلى قدرات فنية عالية الجدارة، حققت حضور المسرح البديل، لتبدأ رحلة مفهوم المسرح المفارق للسائد، ومحاولة توطينه، بحيث لا يصبح عرضاً زائلاً، وذلك بتحسينه فنياً وفكرياً، استناداً إلى مناهج مستحدثة تحمى استمراره بملكاتها الفكرية والفنية، ووسائل تواصلها فى ممارسة إبداعاتها.

على الجانب الآخر، وفى بعض البلدان -وفقاً لطبيعة نظامها- تزايدت أعداد فرق المسرح البديل، ونجحت فى تقديم المسرح البديل المستقل غير المركزى، إذ فى إسبانيا -مثلاً- وصل عدد الفرق المستقلة إلى سبع عشرة فرقة، وقدمت أربعة وسبعين عرضاً مسرحياً، شاهده أربعة ملايين شخص، إلا أنه قد تناقص عدد هذه الفرق إلى ست فرق، وذلك بسبب الفشل فى

الحصول على الدعم من الدولة. وفي السويد كان عدد المسارح المستقلة ستين مسرحاً، يعود معظمها إلى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وقد تأسست احتجاجاً ضد مسارح التسمية. صحيح أن نصف هذه الفرق المستقلة تمتلك المسارح الخاصة التي تقدم عليها عروضها، وصحيح أن بعضها يتلقى دعماً من الدولة، وبعضها الآخر لا يتلقى أى دعم. والصحيح أيضاً أن كثيراً من هذه الفرق المستقلة قد توقف عن العمل، لكن المفارقة المثيرة للدهشة أن الدولة تقدم دعماً للمسارح المركزية يصل فى مجموعه إلى ٦٠٠ مليون جنيه إسترليني، يخص الفرق المستقلة من إجمالى هذا الدعم ٣, ٢ مليون جنيه إسترليني، لكن الشفرة التي يطرحها الواقع أكثر دهشة، إذ أن الدعم المخصص لغير المسارح المستقلة، الذي يصل إلى ٥٩٧, ٧ مليون جنيه إسترليني، قد أنتج عدداً من العروض، بلغ عدد مشاهديها ٣٩٧ ألف مشاهد، فى حين أن الفرق المستقلة التي تقدم المسرح البديل، بلغ عدد المشاهدين لعروضها ٨٠٠ ألف مشاهد. ترى إلام تشير تلك الدلالة؟ وكيف يمكن فك شفرتها؟

لقد تحول هذا السؤال إلى سؤال عام يستهدف معاينة المسرح البديل المستقل، كشفاً عن صيغه فنياً، وفكرياً، وتنظيمياً، فى مقاربة لواقعه من حيث سياق انفصاله واختلافه، ووقفاً على ضروراته. ولاشك أن الإجابة سوف تطرح مسار انعطافاته، وتعلن شهادة عن محاولات تغييره، أو انسحابه، أو انتصاراته وحضور تأثيره، وذلك فى ظل الظروف المحيطة به

فى كل مجتمع وفقاً لخصوصياته، سواء فى أوروبا، أو الولايات المتحدة، أو أمريكا اللاتينية، أو الشرق الأقصى، أو العالم العربى. ولأن المهرجانات الدولية للمسرح تلعب دوراً مهماً فى تداول المسرح البديل المستقل وانتقاله من بلد إلى آخر، وقد وسعت بذلك دعوته، وأتاحت عقد المقارنات، وطرح الأسئلة عما تحمله خصوصية انفجارات دلالاته التى تجسد ثقلها عروضة، حيث تشكل فى مجملها احتجاجاً ضد بنية مهيمنة، تتجلى فى كليشيهات معرفية، أو أفكار جاهزة محرومة من الفحص، أو تصورات بليدة، ولأن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي واحد من الملتقيات الدولية المسرحية، لذا فقد تبنى فى ندوته الرئيسية السؤال عن المسرح البديل المستقل، لمعاينة مفهومه وظهوره، وفحص تجلياته الفنية والفكرية، وتحديد معضلات استمراره، حيث يشارك فى هذه الندوة مجموعة من الشخصيات المختصة فى قضايا وممارساته غير العالم.

لقد سبق أن ترجم المهرجان -ضمن إصداراته- مجموعة من الكتب التى تناولت أوضاع هذا المسرح المستقل البديل فى كثير من بلدان العالم، آخرها إصدار هذه الدورة عن "المسرح الأمريكى البديل"، لمؤلفه "ثيودور شانك"، الذى ترجمه الراحل العزيز الأستاذ سامى خشبة.

لقد كان حلم وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى وإيمانه، أن يصبح المهرجان مؤسسة لسلطة التجدد معنى وقيمة، يمتلكها المثقفون والفنانون الذين يكسرون المايهاتى تعكس السكون، وتؤيد التكرار، لذا لم يتخل

عن المتابعة الدقيقة للمهرجان على مدى العشرين دورة، وهو الأمر الذي يستوجب منا الشكر والاعتراف له بفضل توطينه للتجدد كقيمة.

**١٠٠. فوزى فهمى**

**رئيس المهرجان**



## إعداد الممثل بواسطة النظم المتداخلة

*Sihvia Fernandes*

يوجد في معهد الفنون بجامعة الدولة Ilincamp Campinas إعداد متداخل الأنظمة يعتبر من أهمها تميزاً في مجال التدريس المسرحي في منظمة جنوب البرازيل. يقع في المعهد في مدينة قريبة من São Paulo، ويتضمن قسمًا للفنون المسرحية مخصصًا بالكامل لإعداد الممثل. يتم فيه، خلال أربع سنوات، تدريس مواد مثل الرقص، السيرك، الكوميديا دل آرت، القناع المحايد، فن التهريج، وكذلك تقنيات مرتبطة باللياقة، والتاريخ المسرحي Eugenio Barba والبيوميكانيكية الخاصة بـ Meyerhold، مع اللجوء أحياناً لتبادلات مع الأقسام الأخرى بالمعهد الخاصة بالرقص، والموسيقى، والإعلام، والفنون التشكيلية. وإلى جانب ذلك، أنشأ قسم الفنون المسرحية وحدة أبحاث وإعداد الممثل (Le Lume) وهو يتبع خط أبحاث Barba وكذلك بعض تقنيات Grotowski مع الرجوع إلى مصادر أداء برازيلية بحتة، وذلك بالاستعانة بأبحاث عن الـ Candomblé<sup>(١)</sup>، والـ Copoeira<sup>(٢)</sup> ورقص أهل البلاد. إن الإعداد متداخلة الأنظمة واضح في العروض التي أنتجها قسم الفنون المسرحية ووحدة Le Lume منذ إنشائها، وهي أعمال الخاصة بالفرق المسرحية المهنية التي تتكون من أساتذة وطلبة خريجين.

---

(١) عبادة من أصل أفريقي يتم ممارسته في البرازيل. يتم الرقص في احتفالات عامة.

(٢) شكل تعبير جسدي من أصل أفريقي. هذه الممارسة تعتبر اليوم رياضة قومية برازيلية بعد أن ألغيت أثناء فترة الاحتلال وحتى الثلاثينيات.

يقدم هذا النص الاتجاهات الرئيسية لقسم الفنون المسرحية ووحدة Le Lume لإعداد الممثل، ثم يحلل بعض العروض التي قام بإبداعها ممثلون ومجموعات نابعة من هاتين الوجدتين، وهي تحمل علامة الأساليب التربوية متداخلة الأنظمة.

سوف أبدأ بتقديم سريع لتاريخ مدارس المسرحى البرازيلية حتى أسمع للقارئ أن يحدد نفسه فى إطار أكثر اتساعاً، وبالتالي، يستطيع أن يستخلص بصورة أفضل الاقتراحات المتعاقبة المقدّمة.

## تاريخ مدارس المسرح.

تم تأسيس أو لمدرسة للمسرح البرازيلى عام ١٩٦٠ . وهى مدرسة خاصة قام بإنشائها Gomes Cardim وتسمى كسمرفتوار الفن المسرحى والموسيقى فى São Paulo، يتم فيها تدريس الموسيقى والفن المسرحى بالتوازي.

ولكن لم يتم بدء أول محاضرة رسمية للمسرح إلا عام ١٩١١ على أيدي الكاتب ورجل المسرح- Coelho Neto الذى اتخذ مبادرة إنشاء المدرسة المسرحية البلدية فى ريو دي جانيرو.

يُقرن عادة اسم الكاتب ورجل المسرح والمخرج البرازيلى Renato Viana إلى هذه المدارس المسرحية البرازيلية الأولى. وهو الذى أنشأ المدرسة المسرحية فى Rio Grande do sol، وهى تعتبر النموذج الأول للورشة المسرحية فى البلد، الذى يقدم تدريساً يهتم بشمولية العرض المسرحى فى نهاية الثلاثينيات، تم تكليف لجنة قومية للمسرح من قبل وزير التعليم

والصحة في ذلك الوقت من أجل دراسة إعداد الممثل، وحظي هذا الأمر بأهمية مصيرية لمستقبل المسرح البرازيلي. وقد أدت الجهود التي تمت على المستوى الرسمي إلى إنشاء المحاضرات العملية في المسرح (CPT) للجهاز القومي للمسرح عام ١٩٣٩ في ريو دي جانيرو. وبعد ذلك تم تحويل هذه المحاضرات إلى كرسوفتوار قومي للمسرح (١٩٥٣ - ١٩٦٩) وتمت تسميته اعتباراً من عام ١٩٧٩ مدرسة المسرح كمركز الآداب والفنون بجامعة ريو دي جانيرو (UNI - Rio).

في عام ١٩٥٥ ، قام Martim Goncalves بنقل مركز الإعداد المسرحي نحو شمال غرب البلد، وذلك عندما أسس في Salvador مدرسة المسرح بجامعة Bahia التي أصبحت اليوم قسم المسرح لمدرسة الموسيقى والفنون بقليل، وفي عام ١٩٥٧، تبع هذه المبادرة افتتاح سلسلة محاضرات الفن المسرحي في Porto Alegre في أقصى جنوب البرازيل، والتي أصبحت حالياً قسم الفن المسرحي لمعهد الفنون في الجامعة الفيدرالية Rio Gronde do Sul (UFRGS) بروجرانده ده سول.

ويعتبر São Paulo Rio de Janeiro المركزين الكبيرين في مجال المسرح في البرازيل، ولهذا السبب تمركزت المدارس الجامعية الأولى في المسرح في هذه المنطقة. هذا هو الوضع بالنسبة لمدرسة الفن المسرحي (EAD)، وهي من أقدم المدارس، وقد أنشأها المثقف البرازيلي Alfredo Mesquita عام ١٩٥٨، وكان قريباً من الفرق الحديثة التي كانت تشجع تجديد المسرح البرازيلي. وكان الدكتور Oelredo، كما كانت تسميه أجيال الممثلين الخريجين من EAD، مرتبطاً بمجموعات جامعية لمدرسة الاتصالات والفنون بجامعة

(ECA) São Paulo). وبعد ذلك، أنشأت نفس المدرسة عام ١٩٧٢، شهادة عليا فى الفنون المسرحية فى مجال الإعداد، والإخراج والسينوغرافيا ونظرية المسرح.

وفى بداية الثمانينات، كانت المدارس البرازيلية لا تزال تحاكي نموذج كنسرفتورات المسرح، التى كانت ظاهريًا منفصلة من مشروع جمالى أكبر، كان هذا هو المفهوم التقنى للكنسرفتوار هو الذى يوجه المدرستين الأكثر التزامًا فى البداية (مدرسة Martins Pena ومدرسة الفن المسرحى) التى كانت قد تحولت، وهذا ليس عن قليل صدفه، إلى مدارس تقنية للتعليم الثانوى. كان تنفيذ المشروعات المسرحية، فى كلا النموذجين، يتبع الأدب المسرحى، هادفًا تزويد الممثل ببعض الأدوات المتخصصة التى تسمح له بإتقان أكثر تنوع فى الشخصيات والأساليب المسرحية. وهناك مثال لهذا المنهج مازال شهيرًا، للمحاضرات العملية فى المسرح فى مدرسة Martins Pene؛ وكان يُلزم الطالب الممثل على تعليم أربع لغات أجنبية لا أقل ولا أكثر. وإذا كان إتقان هذه اللغات ضروريًا فى البداية لدراسة المسرح، فبعد ذلك، كان لابد من معرفة كل تاريخ العرض، والسينوغرافيا، والملابس وخصوصا الأدب المسرحى. وبما أن التعليم كان لا يهتم بأن النص المسرحى لا يُكوّن طريقة أداء، ولا يحتوى اقتراح أداء تابع عضويًا من هيكله الداخلى، فإن دراسة الكلاسيكيين كانت تُعتبر طريقًا مفضلًا للإعداد الممثل وكان لابد من الانتظار بضع سنوات قبل اتمام مشروع التدريس الذى يعتمد بصورة أقل على النص المسرحى أو الذى يُظهر قراءاته الكامنة، عن طريق مشروع مسرحى.

## محاضرة الأداء داخل قسم الفنون المسرحية

أدى إنشاء محاضرة الأداء في الفنون المسرحية في Unicamp، عام ١٩١٥ إلى تعديل هذه البانوراما بحيث يكون الاقتراح التريوي انعكاسًا للممارسة المسرحية البرازيلية لهذه الفترة. ومنذ البداية ساند القسم المشروع الخاص بتشجيع مجموعات الإبداع المسرحي، وكان القسم مازال وحدة غير رسمية لإعداد الممثل. وقد كان تم تأسيسه على أيدي مجموعة مسرح Pessoal do Victor المكوّنة من ممثلين تخرجوا في مدرسة الفن المسرحي بجامعة São Poulou. وكان على هذه المجموعات الخاصة بالإبداع المسرحي أن تسمح للممثل أن يحقق، كرجل مسرح كامل قادر على تنفيذ المهام الأكثر تنوعًا في إنتاج الفنون المسرحية بدلاً أن يكون مجرد متخصص في أداء الشخصيات فقط.

وكان المشروع الذي يركز عليه تأسيس المعهد متناغمًا مع المسرح الذي كان يمارس في البرازيل في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات عندما كانت المجموعات المشكلة كتعاونيات مسرح، مثل Pessoal do Victor تنتشر في البلد. وكانت هذه المجموعات غالبًا ما تهتم بأبحاث عن اللغة المسرحية وبالمعمل على موضوعات قريبة من الاهتمامات اليومية، وكانت بذلك بميدة عن التعبير عن التزام سياسي واضح وتبتعد طواعية عن "مسرح المقاومة" وتتجه إلى الدكاتورية التي كانت تمثل اتجاهًا سائدًا في مضمون هذا الوقت. وهي غالبية المجموعات، كان استثمار المسرح وتجريب طرق جديدة لممارسته، يظهر كاقترح، أو على الأقل كنتيجة واضحة للعملية الإبداعية. كان الإنتاج بنظام تعاوني يقود إلى تجميع العمل المسرحي الذي كان يفضل الإبداع المتفق

عليه للعروض ويسمح بزوال التفرقة الصارمة بين الوظائف الفنية وتوزيع ديمقراطى للمهام العملية وكان كل الأعضاء من ممثلين، ومهندسى ديكور، ومصممى ملابس، وأخصائى إضاءة، وفتى صوت ومنتجين يكونون وحدة تقسم فيها الأدوار، فكل مسئول وقادر على الإبداع.

ومن جهة أخرى، كان واضحاً أن مشروع تشكيل المجموعات رداً على قطع صلات العمل والتعاون التى كانت يفرضها الوضع السياسى. وكان أحد المفترضين الرئيسيين لتشكيل المجموعات هو أن يكون كل الأعضاء متفهمين على المستوى الأيديولوجى والفنى، وأن يكونوا قادرين، فى شكل مغلق نسبياً، على تنفيذ مشروع البحث حيث يكون كل المشتركين مؤلفين للمسرح المسرحى بالكامل، بل أن يكون أيضاً ملاكاً لوسائل الإنتاج الفنى.

نجحت بعض المجموعات فى هذه الفترة، مثل مسرح Orniotorrinco، و Pessool do Victor (بداية محاضرات إعداد الممثل فى Unicmp) فى تنمية أبحاث جادة، وذلك بتخييل طرق غير مألوفة فى التعامل مع المصادر التقليدية للفن المسرحى. وفى أغلب الأحيان، لم يكن التجريب فى مجال اللغة هو نقطة البداية لتنفيذ عروض ولا يظهر كاختيار برامجى، ومع ذلك، فإن إعادة تناول الأفكار والحلول الآتية من مونتاج تم تنفيذه سلفاً، وأحياناً على عدة سنوات، كان ينتهى بتفضيل إبداع لغة محددة، بل وأكثر من ذلك، واقتراحات مبتكرة لإعداد الممثل، نابعة مباشرة من الممارسة الجماعية. وبما أن الممثل كان العنصر الرئيسى للعملية الإبداعية فى أغلب المجموعات، كان على المخرج أن يدون ملحوظته انطلاقاً من الأفكار التى ترتجل جماعياً، والتى ينشأ منها، فى حالة الإبداعات الجماعية حيث يبدو أن ما يثير الاهتمام هى

الطريقة المتبعة من قبل المجموعة في أداء نص ما أو تكوين ما، أكثر من الاهتمام بالموضوع ذاته كان المفضل هو تقديم أسلوب عرض يكون الأهم فيه أنه غير مسبوق في إظهار الموضوعات، بواسطة قدرة الممثل طوال عملية الإبداع وتناوله في عروض غالبًا ما تكون قريبًا من Work in Progress . لقد قام مسرح Pessoal do Victor، على سبيل المثال، بتنفيذ Calderon de La Barca (الحياة حلم)، وقدم جماعيا "القضية" للكاتب Franz Kafka، وكذلك مسرحية "فيكتور أو أطفال السلطة" للكاتب Roger Vitrac كعرض لنهاية الدراسة في مدرسة العرض المسرحي، وقدم في النهاية إبداعًا جماعيًا مبنيًا على نص مسرحي. وكان عرض Na Carrera do Dwino والذي قدم للمرة الأولى في São Paulo يوم ٦ سبتمبر عام ١٩٧٩، هو أول عمل بحثي لهذه الفرقة. وكان أعضاء المجموعة وهم من قلب دولة São Poulou، وهي منطقة تتمتع بثقافة خاصة جدا، ثقافة الفلاح، قد أعادوا إبداع الملابس الخاصة بسكان المنطقة، كذلك لهجتهم، وموسيقاهم، واعتقاداتهم، ورقصاتهم، وعاداتهم الشعبية. وكانت التجربة بمثابة الخاتمة المثالية لمشوار الفريق، لأن النص هو الذي سمح للمجموعة أن تتكلم عنه ويظهر طريقة ما في الأداء، تم اكتسابها خلال سنوات طويلة من العمل الجماعي.

ويتم الإبداع الجماعي في مجموعات المسرح في نفس وقت إعداد طريقة خاصة لإظهار العرض حيث إن المجموع يكون صالحًا عن طريق الأداء المسرحي. وهذه هي إحدى التغيرات الأكثر أهمية في العملية الإبداعية، ليس فقط في حالة الفرق البرازيلية، ولكن لاتجاه بالكامل خاص بالإبداع الجماعي للعروض الذي وصل إلى قمته مع حركة Off - Off Broadway في الستينات

فى الولايات المتحدة، عندما كانت المجموعات تسعى فى البحث عن تقنيات جديدة، وسائل وأشكال تعبير من خلال أداء مسرحى ارتجالى. وبخلاف طرق الأداء التقليدية، فإن الارتجالات لم تكن تدعى إعداد ممثلين عن طريق نقل التقنيات، ولكن كانت تعمل كأسلوب لاكتشاف التقنيات.

وتوقفت إذن طريقة الأداء التى تتبعها المجموعات عن الاستناد على إعداد تقليدى للممثل لى ترتكز على الإبداع بواسطة الأداء، بدءاً من أبسط أداء، الذى يسمح بتحرير العنصر اللعبى، حتى تصل إلى أنواع الأداء التى تتطور فى الارتجالات الأكثر تعقيداً عندما يجب أن يحترم إبداع المشاهد توجهها أساسياً. وهكذا تترك التقنية مكانها للاكتشاف والتقيب عن وحدات غاية فى الصغر للغة المسرحية، ترتكز على التفصيل بدلا من الاهتمام بتعقيد الشكل الفنى، وتؤدى بهذه الطريقة، من خلال اختيار أهداف محددة، إلى إيجاد تقنيات للتدريس فى الإخراج، والعرض والارتجال. يجب التأكيد على أن هدف الأداء ليس التأويل، ولكن أداء الممثل نفسه الذى يولد أثناء العملية الإبداعية، ويخلص المشترك من مسئولية خلق شخصية ويسمح له بالتركيز على العلاقة مع شريكه ومع المجموعة. فى هذا النموذج، يتم بناء العروض من خلال ورش الإبداع، وتكون ثمرة تجريب استمر لسنوات طويلة. وبهذه الطريقة يمكن للمسيرة الإبداعية الخاصة بالممثل داخل المجموعات أن تتحول إلى تقنيات تربوية محددة. وهذا يوضح التزام العديد من الفرق فى هذه الفترة بالاشتراك فى أعمال إعداد، سواء من خلال محاضرات حرة فى المسرح، أو من خلال إنشاء مدارس، كما حدث فى حالة Pessoal dvictor فى Unicamp. فى التجارب التربوية التى خاضتها المجموعات، لم تكن

المحاضرات والورش مخصصة فقط لإعداد الممثل، كان الهدف الأول لها هو نقل عملية الإبداع وأساليب تناول للمسرح. ولم تعد التقنية سوى نتيجة لعمل إبداعي ما يتم تدريسه للممثل، هو أساليب الأداء التي لا يمكن فصلها عن عمليات بناء العروض. ويصبح الإبداع الجماعي نموذجًا يسمح لمبدعين آخرين باكتساب أساليب التاجية للمسرح، وذلك بالتقريب، في هذه النقطة، من تجارب تربية على طريقة Brecht، خصوصًا التجارب التي تتم بدءًا من مسرحيات تعليمية في اشتراكية وسائل الإنتاج التي قام Walter Benjamin<sup>(٢)</sup> بتحليلها بصورة مثالية.

إذن، ومنذ البداية، لم تكن محاضرات الأداء في الفنون المسرحية في Unicamp موجهة إلى إعداد انتقائي وتقني يعطى الممثل أدوات لكي يتدخل شخصيًا في السوق المسرحي. على العكس، كان الغرض هو إعداد ممثلين مجتمعين في مجموعة، ومتفقيين على المستوى الأيديولوجي، والتقني والفني من أجل تحقيق مشروع مشترك. لقد تم إنشاء قسم الفنون المسرحية من أجل تحقيق توجهات داخلية لفرقة وليس لسوق مسرحي.

كان يقع هذا القسم في مدينة داخل دولة São Paulo، ولذلك لم يكن تحت تأثير السوق الذي كان يحكم العاصمة، وكان أكثر حرية في اتباع توجه ترويو جديد مبني على تجريب مستمر. كانت المحاضرات تريد أن تؤكد على وضعها كقطب للإبداع والبحث في المسرح. وكان الهدف الترويو الأساس لها

---

(٢) Walter Benjamin: "المؤلف كمنتج"، في São Paulo, Flávio R. Kothe,

âtica, ١٩٩١، صفحة ١٨٧ إلى صفحة ٢٠١.

هو إعداد ممثل قادرا على أن يتعدى مجرد دورا المؤدى البسيط لشخصيات من خيال كتاب المسرح، وفق أساليب تحضير تقليدية، وكان هذا انطلاقا من فكرة الممثل المبدع. وكان الفرض هو تشجيع إعداد ممثل يكون باحثا فى الفنون المسرحية فى المقام الأول.

هناك هدف آخر لمحااضرات الأداء هو تقريب تدريس المسرح من مشروعات جمالية للمسرح البرازيلى المعاصر. وربما تكون هذه هى المرة الأولى التى تضع محاضرة جامعية فى المسرح فى قلب اهتماماتها تناغما بين التعريف التريوى والممارسة المسرحية ، بين التربية والممارسة المسرحية لمجموعة إبداع جماعى كانت تشغل، بطريقة غير مسبوقة، ويمشروعها الخاص، مساحة من التدريس.

فى سير تغيرات المسرح المعاصر، البرازيلى والدولى، كان القسم يقوم بالبحث عن تعليم متداخل الأنظمة، أو فى بعض الحالات تعليم عبر الأنظمة حقيقى، ينظر إلى المظاهرات المسرحية المهجنة كمحور لإعداد الطالب الممثل. ومع تنمية الاتصال بمجموعات البحث، مثل le Lume، وبفنانين ووحدات إبداع تسعى لتوسيع حدود الفنون المسرحية وعمل الممثل، كان القسم يحاول تضبيط تعليمه مع المقترحات المسرحية العديدة التى ظهرت حديثا. كان المسرح الحى، بحدوده وأراضيه غير المستقرة هو الذى يحدّد فى الوقت الحالى المشروع التريوى لإعداد الممثل. كانت العدوى بين الفنون، والنصوص، والثقافات والجغرافيات هى نقطة البداية إلى خرق عمل الممثل الذى كان يُنظر إليه كمؤد لممارسات مهجنة.

بدءاً من هذا الاقتراح، أصبح ممكناً تجديد الإعداد التقني للمؤدي الذي يُقبل في المدرسة بفضل التعبير الجسدي. أثناء فترة إنشاء المحاضرة، في بداية الثمانينيات، ظهر في البرازيل العديد من المقترحات الفنية التي تقع في "مناطق حدودية" وتتأثر بمجالات معرفة كثيرة تُغيّر الفهم والإنتاج في المسرح. ويقود تعدد النماذج المسرحية والحدود بين الأشكال والأنواع إلى تهجين متزايد للفنون. ويخضع المسرح إلى إعادة نظر في المفهوم، بدخوله في المجال الأكثر اتساعاً للفنون المسرحية الذي يتضمن عروضاً واسعة لأشكال العروض. وتتطور اللياقة، والميرك، والأوبرا، والرقص المسرحي وتركيبات الفنون التشكيلية بجانب العرض المسرحي وتوجد مظاهر متداخلة الأنظمة صعبة التعريف. في هذا المجال الثقافي، الذي تسوده الحيوية وحركة الأساليب المسرحية، يصبح المجال المسرحي أرضاً مفتوحة للبحث. في الفترة التي سبقت إنشاء المدرسة، كان المسرح البرازيلي قد استقبل بتوسع الحركة الأمريكية للثقافة الضدية التي ظهرت في تجارب Living Theatre. وكان يقدم، في البرازيل، خصوصاً في عمل Agripino de Paula Maria Esther stockler، اللذين كانا يقدمان موضوع عرى الممثل كميكانيكية متحررة من الضغوط الاجتماعية وهي الفترة نفسها، كان الراقص Klaus Vianna يقدم أولى تمريناته الخاصة بإعداد الممثل، التي كان تركّز على مسألة التجزئة الجسدية، والتي أدخلها المخرج Calso Nunes إلى البرازيل بعد حضوره دورات مع Jerzy Grotowski بياريس، وكان قد قام بإدارة أغلب عروض Grotowski do Victor.

وكان معظم هذه العمليات الإبداعية والتداخل بين مختلف اللغات تتجه إلى محو الفروق بين الكاتب، والمخرج، والممثل والمدرّب. وللردّ على هذا الوضع كان مؤسسو المحاضرات في الفنون المسرحية يرون أنه قد أصبح ضروريا إعادة صياغة المفاهيم المتعلقة بدور الممثل، وبالتالي، البحث عن محاور منهجية، قادرة على تطويع العمل التربوي لاحتياجات المسرح المعاصر.

إن مواجهة إعداد الممثل كبّحث، والبحث كممارسة للمسرح هو بلاشك، أكبر دور للاقتراح التربوي لقسم الفنون المسرحية في L' Unicamp إن مشروع الإعداد يرتكز في البداية، على مفهوم عمل الممثل، الذي يُنظر إليه كتركيب ذكية تغيّر المواد والعقليات بمساعدة الشاعر والأفعال؛ هذه هي نقطة الانطلاق في مشروع الإعداد. مثله مثل الموسيقى أو الرسم، الممثل هو المؤلف الذي يوجه العمليات، عندما يقد، ويُشكّل، ويبنى ويؤدى تجزئة الأفعال. ويجب على الممثل أن يمزج الذكاء العملي بالإبداع النظري عندما يقوم بالعمل كتموذج لرجل المسرح الجديد، ومُبدع المشروع الجمالي، وأستاذ أدوات العمل، ومؤلف التجزيئات التي يتأغم فيها العلم بالتنفيذ. أكثر من أدائه للشخصيات، يجب عليه أن يتجه إلى وضعه كممثل فاعل، وراقص ومدرّب. وينظر للمدرّب على أنه المبدع الذي يوحد الأنشطة المجزئة للمعرض، ويصبح المركز الذهني للعمل المسرحي فهو يوظف النص، ويخرج، ويؤدى ويتخذ أيضاً الديكورات والملابس هذه المزج يجب أن يعطى للممثل امكانية تجسيد المشروع المسرحي. وهذه هي إحدى المبادئ المبادئ الأساسية التي توجه المشروع التربوي بقسم الفنون المسرحية.

إن الهدف من المحاضرة هو إعادة الصلة بين الأجزاء والكل، والتي فرقها التخصص وتقسيم المعرفة إلى أنظمة منفصلة وتهدف المحاضرة إلى نمط معرّض يسمح بالتعامل مع الأشياء وكذلك مضمونها في تركيبها المعقدة، كمُجمل أوحده، وهنا ينظر للممثل كفنّان مسرحي، مرتبط دائماً في علاقة حوارية بالكل المسرحي والذي هو بدوره موجوداً في الواقع الاجتماعي. يجب أن يتعلم الممثل أن يتوحد في هذا الإطار المعقّد وأن يكون محفّزاً لتحضير معارف وليس فقط أن يجمع معلومات.<sup>(٤)</sup>

### ممارسة التدريس.

خضعت محاضرات الفنون المسرحية لتضحيات مختلفة خلال عمرها الذي امتد ستة عشر سنة، بعد أن أصبح موضوع تقييم ذاتي ذروي، وهذا مع احتفاظه بمحور الاتجاه المبدئي الخاص به. وبدءاً من تخطيط واسع، قام الأساتذة عام ١٩٩٤ بإعادة تعريف توجهات مشروع التدريس للمسرح، وهو مستمر حتى الآن.

ويرتكز محور إعادة التكوين على تقسيم المحاضرات إلى مرحلتين متباينتين، الأولى مخصصة للإعداد التقني للممثل والثانية للإبداع الفني. ويتم مراجعة المرحلتين دورياً حتى يمكن إيجاد إجابات فورية لمتطلبات مسرح في حالة تحوّل. ويجب على القسم أن يتأقلم باستمرار مع المشروعات الجديدة في الإبداع، وذلك وفقاً للمبادئ التي توجّه إبداعه.

---

(٤) مشروع إعادة تشكيل محاضرات الفنون المسرحية بمعهد الفنون بجامعة Compinas، ١٩٩٩، نص مصوّر، صفحة ٢ و صفحة ٢.

من أجل تحقيق هذه الأهداف، تبدأ المحاضرات بسنتين للإعداد التقنى، تتبعها سنتان مخصصتان للمشروعات الفنية التى تركز على التجريب، وهذا يؤكد الطابع متداخل للإعداد. وقد نجح افتتاح القسم لتنفيذ هذه المشروعات فى جذب مهنيين يجمعون بين التجربة التريوية والممارسة الفنية. لهذا السبب، احتفظت المحاضرات بديناميكية مشجعة للمتخصصين المهتمين بالتدريس والبحث الفنى.

المرحلة الأولى من المحاضرات، والتى تسمى "ممارسات تأويلية"، هى مرحلة إعداد تقنى للممثل وتقسّم إلى أربعة فصول دراسية متضمنة إضافة تريوية شديدة، يتابع أثناءها الطالب برنامجاً محدداً فى الميادين التقنية. خلال هذه المرحلة، يهدف تعلّم التقنيات الجسدية والصوتية وتكون الأولوية بالتحديد للغات مقننة التى تشكّل مجالات مستقلة للعمل، مثل الإيمائية، وال M6 والكايكى، والسيرك، والرقص وكذلك البيوميكانيكية الجسمانية. Meyerhold.

فى هذا المضمون الأولى للإعداد يكون الخط الرئيسى فيه هو العمل العضوى، شاملاً العنصر الصوتى. وفى الخلاصة، يمكن التأكيد على أن العمل على الأفعال العضوية له صلة مباشرة بالتقنيات الجسدية والصوتية، ولكنه ليس مرادفاً للحركة أو الكلمة. إن الدراسة المقترحة من قبل القسم تتضمن فكرة "العمل على خشبة المسرح"، بطريقة واعية، إرادية وحقيقية، بحثاً عن صلة عضوية، بين أفعال داخلية وخارجية. من أجل تنفيذ الأفعال العضوية، هناك شرطان يوجهان التدريب لابد منها: الدقة، وهى ثمرة العمل التقنى المبني من الخارج، وهى تضمن التناغم الشكلى، والعضوانية التى

تسمح بالتناغم الداخلى والتواجد الكامل للفعل. وفى هذه المرحلة الأولى من المحاضرات، يركز البحث على المجال النفسى - العضوى، وذلك باكتشاف أصول المفهوم وممارسة الفعل العضوى لدى Meyerhold - Delsarte، و Decroux , Labon.

إن الأنظمة الأساسية لهذه المرحلة من الإعداد، والإجبارية على الطلبة جميعهم، هى أولاً محاضرات التقنيات الجسدية، حيث يتم تنمية ضمير الجسد فى الرقص بالنسبة للمكان والإيقاع، بمساعدة بعض المبادئ التقنية المحددة المستخرجه من الرقص الحديث، ثم محاضرات "Lutte" التى تدخل فيها عناصر تقنية عن القتال وفنون الحرب، والتى يكون الهدف منها هو تنمية السرعة، والمرونة، والقوة المضلية وردود أفعال الطلب، دون إغفال الظواهر اللعبية الخاصة بألعاب المعركة، مع تقنين لاحق لفقرات أساسى للهجوم والدفاع. فى هذه المحاضرات، يتم البحث عن نماذج مثالية لوعى الجسد بدءاً من أصول الرقصات الشعبية الحربية البرازيلية، وبصفة خاصة الـ Copoeira d'ongola<sup>(٥)</sup> والـ Copoeira regional<sup>(٦)</sup> المناسبان للكشف عن علاقات الأرض مع الجسد (القدم، الركبتان، والنطاق الحوضى والكتفى، قناع وجهى)، ويضاف إلى ذلك آلات موسيقية التى توزن أهم إيقاعات الـ Sôa Bento Benguele, Santa Maria, Luna, Sôa bento Copoeiria (gande. هذه الممارسات اللعبية والقتالية، التى اخترعها الأفارقة السود أيام

---

(٥) أسلوب Copoeira يتميز بأداء حركات على الأرض على إيقاع بطيء.

(٦) ابتدع عام ١٩٣٧ تحت اسم معركة منطقة Bahia أسلوب سريع واستعراضى واكروياتى (بهلوانى).

المبودية، يتم تعميقها بدراسة الـ Maculclé<sup>(٧)</sup> ، وهي رقصة حربية تقدم مع المعركة المصطنعة، شكلاً مسرحياً ودرامياً. أما الـ Orisxás، محاربان من الـ Condomlié في Bahia، مع القواعد الخاصة بهيئتهم وحركتهم ، وإيقاعات الأفرو - برازيلية، مثل الـ yexa، والـ Barra - Vento والـ Congo do Outro، والـ Lvamunha فهي تسمح بإبداع تصميم رقصات ومشاهد مسرحية. ومن جهة نظام العناصر التقنية للجسد، فهي تتعاز والعضلية، وكذلك هياكل الميكات الفيزيولوجية، والهياكل التشريحية، ومظاهر القوة المحركة التي تتضمنها الحركة من أجل الوصول إلى لياقة جسدية. إن المحاضرتين الخاصتين بالتعبير الجسدي تعمقان هذا التدريب، مع دراسة الحركة في مختلف المشاهد المسرحية، وأهمية محددة للعنصر الجسدي النفسي لدى Stanislavski، والجسد - النموذج المثالي لدى Ortaud و Grotouski، والجسد المجتمعي لدى Broccht.

إن المحاضرات المخصصة للتمثيل الصامت تقترح دراسة عملية لمختلف التقنيات الجسدية الكلاسيكية للمسرح الغربي والشرقي، بمساعدة تحليل لأبجدية الجسد، والاتصال والدقة الحركية والإيقاعية لبعض المظاهر المختارة مقدما من ريرتوار يتضمن Delsarte ، Meyerhold - Lalan و Decroux و Marceau وكذلك الـ Ralhakali، و Odissi، و Bhorata natyam، والـ Ryagen، والـ nō والكابوكي، وأويرا بكين، والمسرح الراقص في Bali. وبالنسبة لـ Meyerhold، تعطى أولوية لممارسة تدريبات بيوميكانيكية، مع

---

(٧) هذه الرقصة الشعبية من أصل أفريقي تتميز بطابعها الاستمراري لاستخدام الراقصين للعصا وهي تؤدي على شكل دائرة.

تعميق خاص بدراسة "رمى الرمح". إن استخدامه فى إبداع أعمال فردية وجماعية يسمح بتقديم مواقف وأفعال درامية (إيقاعات، رسم جسدى، اعتراض حركى، تجسيم مضحك للقناع، وكذلك إبداع تمثيل صامت فردى بدءاً من بعض مونولوجات شكسبير. إن تقنيات السيرك تُكمل التدريب الجسدى، وخصوصاً بالنسبة للسرعة والتحضير التعبيرى، التى يتم التدريب عليها عن طريق تمارين التوازن، والتمرينات الخفيفة والترابيز، وعكاز البهلوان، والأكروبات.

وتعتبر المحاضرات المخصصة فقط للرقص البرازيلى (فولكلور برازيلي) بمثابة تجارب عملية لظاهرة ثقافية ذات أصول شعبية وإقليمية، لها طابع مسرحى واضح. إن دراسة الحركات الخاصة بشعراء ومغنى الشارع، والباعة الجائلين ورواة الحكايات الشعبية، تسمح بوجود وبرتوار الشخصيات مستوحاة من عروض برازيلية تقليدية، مثل الـ Bumba - Meu - boi<sup>(٨)</sup>، وكذلك أشخاص أسطوريين، قرييين من واقعية السحر، الذى يمكن اكتشافه فى الشمال الغربى، مع الـ Maracatu<sup>(٩)</sup>، والـ Congada<sup>(١٠)</sup>. أما عن مادة

---

(٨) رقصة شعبية حول الشكل الرمزي للبقرة تُقدم خصوصاً فى دولة Maranhão فى احتفالات ميلاد المسيح والاحتفالات بـ Saint - Jean.

(٩) احتفال بملابس خاصة وخطوات راقصة عن طريق تصميم معقد (خصوصاً فى منطقة Recife).

(١٠) بالية شعبية مبنية على موضوع La Chanson de Roland، يتم الغناء فيه بمصاحبة موسيقى تؤدىها فرقتان تمثلان (المورس) الـ Maures والمسيحين.

الارتجال، فهي مقسّمة إلى ستة مواد نصف سنوية: المادتان الأوليتان مخصصتان للكلمة. إن مدخل الأداء المسرحي، الذي يتم تنظيمه من وجهة نظر قواعده وميكانيكيته الوظيفية، يهدف إلى تفضيل ديناميكية المجموعة وتدريب الممثل على العلاقة المباشرة بالإبداع المسرحي. تهدف المحاضرات المخصصة للصمت إلى تنشيط مجموعة تقنيات تتبعد للجوء إلى الكلمة وتعطى أولوية للقناع المحايد ولتركيبية تصميم الرقصات كأدوات تعبير تكون فى أساس بناء تجزئة مسرحية. خلال الفصلين الأولين المخصصين لكلمة، يتم استخدام مجموعة وسائل تشمل التحليل الهيكلى لمختلف أشكال تنظيم الخطاب المسرحي. وكما فى الحالات الأخرى، كان الغرض إعطاء الممثل سلسلة آلات تسمح له باستخدام الخطاب الكلامى كأساس لإبداع تجزئة صوتية تكون جزءاً من تكوين شامل للتجربة المسرحية.

والمواد المخصصة للتدريب المحدد للتعبير الصوتى هى المسئولة تقنيًا عن فاعلية تكوين هذه التجزئة. وتسبق التمرينات الخاصة بالنطق مفاهيم أساسية مثل التنفس، عناصر التشريح وفيزيولوجيا الجهاز الصوتى، ترتيبات وتمرينات صوتية مبدئية، مع تنفيقات أساسية ومن مستوى متوسط، وكلها مخصصة لتوسيع الكفاءة التعبيرية. وتشمل مادة الغناء بالنسبة للممثل تمرينات تحرير الصوت، بدءاً من هياكل موسيقية برازيلية، وتُستكمل بتدريب صوتى، بهدف تنمية القدرات الموسيقية عن طريق الغناء الفردي والكورالى. يضاف إلى التدريب صوتى، مواد الموسيقى والإيقاع وهى تتضمن الدراسة النظرية والعملية لأهم عناصر اللغة الموسيقية بمساعدة تمرينات إيقاعية، لحنية، وهارمونية.

تشمل السنتان الأوليتان أيضاً إعداداً نظرياً ونقدياً يركز على الممثل. تحت عنوان "أسس نظرية للفنون" يؤكد هذا الإعداد على الصلة بين اللغات التى تكوّن فن المسرح حتى يتم فهم وتحليل بصورة نقدية ميدان العلاقات التى تربط بين الممثل والجمهور المعاصر. وبخلاف بناء فكر ناقد، فإن الإعداد النظرى يسعى إلى توسيع رؤية الفن والثقافة، وأيضاً الوظيفة الثقافية والاجتماعية للمسرح.

إن إدخال النظرية فى مجمل النشاط المسرحى يعتبر تحدياً للمحاضرات ذاتها. من النادر إيجاد، فى تاريخ المسرح، إنتاج نظرى محدد صاف، يكون مثل رؤية جمالية تسبق الممارسة مسرحية تكون بمثابة إعادة خلق مستمر للمسرح، وهو ما يتجسّد أحياناً فى شكل خطاب. ولكنهم يعتقدون أن الممارسة لا بد أن تتم كعملية نقدية تتناول التقاليد الشعرية، والأمثلة تيمية اللغة المسرحية، ومفهوم الكتابة المسرحية المنقطعة عن العالم وعن النقاش حول قيم المجتمع البرازيلى وممارسات المسرح البرازيلى المعاصر. إذن تقترح المواد النظرية دراسة تاريخ القيم الأدبية، والجمالية، والنقد فى المسرح دون الوقوع فى التجزئة التى أصابت بالشلل الممارسة والفكر الفنيين. إن هدف البداية هو تقديم النظرية كضرورة عملية. وبدلاً من تراكم المعلومات عن مراحل التاريخ المسرحى أو اكتشاف أفكار أساسية للمسرح، سيكون الغرض هو الكشف، عن طريق النشاط التأملى الذاتى والجماعى، عن المعلومات والأفكار فى مواضع استخدامها، ليس فقط من الناحية العملية، ولكن أيضاً النقدية والرمزية.<sup>(١١)</sup>

---

(١١) "النظرية كضرورة" فى مشروع إعادة برمجة محاضرات الفنون المسرحية بمعهد الفنون بجامعة دولة Compinas، سبق ذكره، صفحة ٧ .

يتم الإعداد لهذا التمرين الفكرى بمساعدة المواد الخاصة بأشكال العرض فى البرازيل ودراسات المسرح فى البرازيل، وأشكال العرض فى الغرب والشرق، وتاريخ المسرح الغربى، وفلسفة وتاريخ الفن، والجمالية المسرحية، والسينوغرافيا، والملابس، تشريع وإنتاج المسرح، ومن المناسب التأكيد على برنامج المحاضرات بالأداء فى الفنون المسرحية، الطابع التحديثى لدراسة المروض التى تقدم تداخلاً فى الأنظمة الفنية والثقافية الغرض منها ملاحظة كيف يمكن التدريس المسرحى "التحاور" مع الموروثات التقليدية للثقافة البرازيلية باحتكاكها مع ثقافات أخرى. وامكانية تصوّر المسرح فى خطوطه المريضة، خارج الحدود الجغرافية، يفتح الطريق نحو نموذج تبادل بين الثقافات الذى يحاول أن يتجنبّ المقابلات الثقافية الخاطئة التى تقودها ميكات المولة التى تفرض نماذج مهجنة. على العكس، بدفاعها عن قراءة عبر القومية، فإن المحاضرات تدعى تخطى التجمع البسيط للتقاليد الثقافية المختلفة الغرض هو الوصول إلى البحث عن حوار حقيقى بين الثقافات، مبنى على الرغبة اليوتوبية لخلق تقاليد جديدة وأراضى جديدة. إن التحليل والاحتكاك بين أشكال متباينة من المروض، والمتداخلة فى تقاليد متبادلة، هى وسيلة طيبة لتخطى الكليشيهات الثقافية. ولذلك تكون البداية مع أشكال المروض الغربية التى توجد فى الاحتفالات وطقوسها، مع تقديم للطالب أشكال الكوميديا والتراجيديا، المسرحيات الهزلية، والمواظد المسيحية فى القرون الوسطى، ومسرح الأسواق وعروض بسيوف خشبية، و الكوميديا دل آرت والمسرح الإليزابيثى. بالنسبة للمسرح المعاصر، تعطى الأولوية العرض فى الشرق المسرح المحمى الهندى، مسرح Bali، مسرح الظلال، الأشكال الكلاسيكية للمسرح الصينى والمسرح اليابانى المقدس والدنيوى، مع تحليل

للكابوكي، والـ Baraku والـ Nô. في المسرح الشرقي المعاصر كذلك يتم أساساً تحليل الأنواع المهجنة، مثل المسرح الراقص Butô. أما العروض في البرازيل، فتتم دراسة أصول ظاهرة المسرح البرازيلي مع الأداء والفصلات الترفيهية، التي نشأت من التثاقف الأيبيرية، ويتم تحليل الإخراج المسرحي للياسوعيين الذين دمجوا الشعوب الأصلية. وتخصص المحاضرات مساحة أهم للعروض الشعبية ذات الطابع الفولكلوري، مثل - Bumba Marujada ، meu - boi<sup>(١٧)</sup>، Congada mocambique<sup>(١٨)</sup>، Caovalhdas<sup>(١٩)</sup>، Pastoril<sup>(٢٠)</sup>، Carnaiaf<sup>(٢١)</sup>، Carnanai<sup>(٢٢)</sup>، Nau Catrineta<sup>(٢٣)</sup>، Pastorinha<sup>(٢٤)</sup>، reisado<sup>(٢٥)</sup> الأنواع المسرحية الشعبية، مثل مسرح الشارع، ومسرح العرائس، والسيرك، فهي مظاهر أخرى للبرنامج.

(١٢) عرض درامي يتضمن غناء ورقصاً يحكى وصول باخرة في Porto Seguro.

(١٣) رقصة من أصل أفريقي، متداولة خصوصاً في دولة São Paulo Minas Gerais، وتمثل صراع العبيد من أجل حريتهم.

(١٤) قصص شعبية تحكى شفاهة عن ملحمة Charlemagne والاثنا عشر عظماء في فرنسا. أحياناً تقدم بصورة فولكلورية واليوم تقدم على شكل عروض مبارزات على الخيل.

(١٥) احتفال بمولد المسيح. رقصة من البرتغال على شكل مجموعات من الممثلين يلعبون ملابس رعاة الأغنام، يخرجون إلى الشوارع.

(١٦) عرض صامت فولكلوري يقدم في بعض المناسبات الدينية. يتكرر الممثلون ثم يمرّون على المنازل وهم ينفون ويرقصون.

(١٧) شكل من أشكال الـ Pastoril انظر على رقم ١٥ .

(١٨) رقصة شعبية من أصل برتغالي تحكى، بطريقة ملحمة، أحداث رحلة بحرية.

(١٩) رقصة من أصل أمريكي هندي وتصميم الرقصة يعتمد على المارك والصيد وجنى المحاصيل.

تركز المرحلة التالية لإعداد الممثل خاصة على بناء حضور مسرحى فى هذه المرحلة الجديدة، يشترك الطالب فى العمليات الإبداعية فى حد ذاتها، وذلك بتحضير فن مسرحى على المستوى التعبيرى خاصاً بالممثل يقوم بواسطة ممارسات خاصة بالاختراع المسرحى والدرامى. هذه المرحلة المخصصة لتنمية مشروعات فنية تتادى بتعدد الأنظمة، حيث إنها تركز على التجريب والتبادل بين مختلف الميادين الفنية. ومع ذلك، يتكوّن المحور الأساسى للمحاضرات من المواد الخاصة بالتأويل، حيث يعاد تدريس Stanslauski، بدءاً بصورة محددة من طريقة الأفعال العضوية التى تتناول كعنصر للظاهرة المسرحية وتعمل كدليل مفضل فى هذا المشوار الخاص بتفريق الطرق التربوية والإبداعية. تتوقف المواد بصورة أصول على الطريقة النفسية العضوية التى تعمل فيها الأفعال كمطلق للعمليات الداخلية، وكحواجز لنظام. إن طريقة "التحليل النشط" للممثل الروسى Eugenio Kusnet، والمقيم فى البرازيل منذ عام ١٩٢٧، وتابع Stanislovski، تُستخدم كأداة ممكنة. بعد ذلك، يتم العمل، فى النظرية والممارسة، على الأفعال العضوية لـ Grotowski، وفى النهاية، يتم اتباع المسيرة المقترحة من قبل المخرج البرازيلى Augusto Boal. وبدءاً من تقنيات المسرح الجديدة<sup>(٢٠)</sup> التى أسسها مسرح Arena de São Paulo منذ الستينيات، فإن المحاضرات تتجه إلى التعامل مع مفاهيم أكثر حداثة لـ Boal، والتى قدمها فى كتابه "طريقة Boal فى المسرح وعلم المداواة: قوس قزح الرغبة"<sup>(٢١)</sup>.

---

(٢٠) Augusto Boal: "فصائل المسرح الشعبى" فى "عمل مسرحى" رقم ٦ يناير مارس. عام ١٩٧٢، من صفحة ٢٥ إلى صفحة ٣٦ .

(٢١) A. Boal: طريقة Boal للمسرح وعلم المداواة: قوس قزح الرغبة، باريس Ramsay، ١٩٩٠ .

يتوقع معمل المونتاج المسرحى من جهته خلق عروض كاملة يركز إنتاجها على مواد: عناصر تقنية للفنون المرئية: ورش التقنيات المرئية ومعمل تحليل وتأويل النصوص. بينما تختص المادة الأخيرة بقراءة موجهة وتهتم بتحليل وتأويل النص المختار من أجل مونتاج نهاية الدروس، فإن العروض المرئية تعطى للطلاب الممثل مبادئ رسم ونحت، ومكياج وأداء مقتنع، مع مبادئ فى تصنيع الأكسسوارات، والأشياء، وتمائيل نحتية صغيرة وماكيت للديكورات. هذه الورش تشجع تعلم الطالب فى مجال الفنون المرئية وتسجل فى ممارسة متداخلة الأنظمة.

يتم إذن التعلم بمساعدة مشروعات إبداعية تزيل الحدود التى كانت تفصل حتى هذا الوقت بين المكونات التقنية، والنظرية النقدية والعملية الإبداعية. فى هذه المرحلة من الإعداد، يكون الإبداع المسرحى كحوار ديناميكى بين الفكر النظرى، العمل الفنى والقدرات التقنية الضرورية لتنفيذهم العمل.

إن المراحل الأربعة للتعلم، المقسمة على أربعة فصول نصف سنوية، تتوقع طلق عرض مسرحى بدءاً من نقاط بداية مختلفة. فى المرحلة الأولى، يلتزم الطالب الممثل بمونتاج يتم تنفيذه اعتباراً من ممارسة مباشرة لبناء الكتابة المسرحية، بدون تثبيت فى فن مسرحى موجود فعلاً، وإن كان نصاً مسرحياً، أو دليلاً أيقونياً أو نصياً تم التقاطه من تقليدي شفهي.

خلال المرحلة الثانية، يتم تنفيذ المونتاج بدءاً من نصوص مسرحية ذات طبيعة متنوعة (تراجيديات، أشكال من الفن المسرحى الملحمى، كوميديات . كلاسيكية، فارسات، كوميديات تقاولات عادات وتقاليد برازيلية)، إذن يتم

استخدام كل أنماط النصوص التي تسمح للطلاب أن يعمل على تركيب الشخصيات النمطية أو العالمية.

ومع المرحلة الثالثة للمونتاج، يكتشف الطالب الممثل مظاهر فردية للدور. هنا، يكون المشروع مرتبطاً على النص الدرامي الذي يتطلب خلق شخصيات لها تماسك نفسى عضوى، تم بناؤها بواسطة أفعال حقيقية، نابعة من نماذج نصية واقعية.

فى المرحلة الرابعة والأخيرة من المحاضرات، يقوم الممثل بتنفيذ مشروع حرّ فى أى نوع، أو أسلوب أو جمالى فنى، فردياً أو فى مجموعة. وتتم الموافقة عليه مقدماً من واحداً أو العديد من الأساتذة المسؤولين عن توجيهه، ويكون المونتاج مصاحباً بمونوغرافيا فردية يصف فيها الطالب، ويعلق وينقد نتائج العمل العملى.

يشكّل هذا البحث، النظرى والعملى فى آن واحد، إحدى وحدات التوجيه الأساسى للمحاضرات، ويصل إلى قمّته فى المشروع النهائى الذى ينهى به الطالب إعدادده. وإذا كان الفحص النظرى، المبني على عمل ذكى للغاية، قد كان دائماً موجوداً فى التعليم الجامعى للمسرح البرازيلى، فإن التطبيق العملى الفنى وتجريب اللغة يكونا عموماً من مسئولية مبدعين مهنيين، بداخل وخارج الجامعة. هذان النشاطان، اللذان قد تمّ تعميتهما طويلاً فى البرازيل كميادين متباعدة، قد بدءا مؤخراً فى التحرك فى ميدان تدريس الفنون المسرحية. فى اللائحة الجديدة للمحاضرات فى الفنون المسرحية فى L'Unicamp، يكون الطالب الممثل مسئولاً عن التعبير العلمى للمشروع، وعن تعريف نظرياته،

وعن الفرضيات وأهدافها، وكذلك تعريف أسلوب عمله. إذن عليه أيضاً أن يهتم بما قد تبقى غريباً على إبداع المؤدى والربط بصورة أعمق بين النشاط العملى والفكر العلمى مع هذا الاقتراح التربوى، يتم التعامل مع الأبحاث العملية والنظرية كأشكال كاملة لانتاج المعرفة، وينقلون معنى الإعداد الخاص بالمؤدى، الذى يكون مرتكزا حتى الآن على اكتساب العديد من التقنيات التأويلية، نحو البحث المسرحى. يكمن الجديد فى هذا الأسلوب التربوى فى المزج بين النظرية والنقد والنتائج والتفسير. وتكون الممارسة، فى هذا الشكل من التعليم، مرتكزة على تفكير نظرى، والنظرية هى بالضرورة تطبيق عملى.

### إنشاء فرق وعروض بحثية

وفقاً لنمط التدريس المتبع فى القسم، يصبح الأساتذة مسئولين عن إنشاء مجموعات مسرحية، التى يتواصل معها خلال أربع سنوات اقتراحات البحث والإعداد الموضوعة تحت الاختبار، وذلك فى إطار جماعى للمهنية المسرحية هذا هو الحال بالنسبة لثلاث فرق مسرحية نابعة من المحاضرات، ومكوّنة من طلبة قدامى تحت إشراف أساتذة.

### فرقة Razoes Invrrsas

من بين هذه المجموعات، هناك فرقة هى بلاشك الأكثر نجاحاً من حيث الاستمرار ومدة العمل، وهى فرقة Razoes Inwesas التى تديرها المخرج Marcio Aurélio Pires de Almeida، وهو مسئول فى القسم عن مواد

الارتجال، ومؤخرا مادة الأداء - الكلمة. هناك ثلاثة عروض تم تقديمها في بدايات الفرقة: "تعالى اجلس بجوارى ودع الأرض تدور"، و "لن نكون أبداً أكثر شباباً"، المأخوذة من مسرحية "حدثنى كالمطر ودعنى أنصت إليك" للكاتب تيسى وليامز (صورة ٢٩) و كوميديا الأخطاء وزيشار الثانى " للكاتب شكبير العرض الأول تم تقديمه في نهاية الدراسة في محاضرات الفنون المسرحية، وكان الطلبة والأساتذة يقترحون تدريباً مبنياً على بعض المبادئ Stanislaski، وكان هذا العرض يهدف إلى إعادة تفعيل الخطاب المسرحى الكامل بدءاً من الممثل. كان الاقتراح يعتمد على إدراك كل الكتابة المسرحية بدءاً من ارتجالات الممثلين على نص الكاتب تيسى وليامز، ويكوّنون تجزيئات حركية وتصميمية تشكّل العرض. كما العرض الثانى يركّز على تنفيذ مساحة تنابعة للمسرحية، هى أيضاً مشكلة على حركة ممثلين على خشبة المسرح. وقد لجأ Mareio Aurélio إلى بعض الأبحاث البرازيلية لمسرح الشارع، مثال أمير حدّاد ومجموعته Tâ na rua على مساحات حضرية في ريو دي جانيرو، وأيضاً تجارب قام بها المخرج José Celso Martingz Correa في مسرح São Paulo، الرسمى والذي كانت مساحته المسرحية والتي قامت بتنفيذها الهندسة الإيطالية lina Bo Bardi، والذي كانت مساحته المسرحية عبارة عن مهر يتوسط مدرجات في كلا الجانبين ومسرحية Richard II، التي قامت بتقديمها الفرقة، كانت ترسل تفكيراً عن شكسبير انطلاقاً من الواقع السياسى البرازيلى في التسعينيات. في هذه العروض، كانت فرقة Razoes Inversas تتميز بالبحث عن اللغات المعاصرة التي تتضمن تداخل عناصر المسرح الراقص مع عمل الممثل، هذا الاقتراح قام به Márcio Aurélio في عملة التريوى، في القسم، مستنداً على مبادئ نفذها الراقص البرازيلى

Klauss Vianna، مستعينا بطريقة تحضير جسدى يسعى إلى ربط الأداء العضوى والفنى للممثل بتركيب تجزئة حركية للشخصية.

الصورة ٣٠ أو ٣١ تمثلان تقديم مسرحية "تقرير من أجل أكاديمية" عن قصة Kafka. قدمتها فرقة Bao عام ٢٠٠٠ إخراج ويحث جسدى لـ Verônica Falrini .



(٢٩) تنفيذ الفصل الوحيد لمسرحية حدثني كالمطر ودعني (نصت إليك) لتنسى وليامز ، قامت بتنفيذها فرقة Razoes Inversas عام ١٩٩٠. إخراج Marcio Aurélio. الممثل Huá Gonzales. عرض عام في Unicamp خلال عملية خلال العرض.  
(تصوير Marta Alves)



(٣٠) الممثلون E. Osório , A. Caetano لهما اوضاع الفروء. يصلح M. Ferraz سترته  
ويستعد D. Otani للرد على اسئلة محاضرة لغة انجليزية تسمح بطريقة Off.  
(تصوير J. Coppolla)



الممثلون: Eduardo Osorio, Daves Otano , Moacir Ferraz  
 Alescandre Caetano في مشهد (كرويت  
 تصوير Jefferson Coppolla)

إن البحث النظرى والمسرحى لـ Márcio Aurélio يرجع إلى Brecht. حيث إنه يميل إلى الأشكال الجديدة للمسافات، فهو يؤكد على أن أبحاث BRECHT، ومفهوم مسرح العرائس لـ Graig، والبيوميكانيكية الخاصة بـ Meyerhold، وكلها مرتبطة بإعادة النظر فى عرض Marcel Duchamp وتجهيزات Joseph Beuys، فهى تساهم فى تحريك جديد للفن المسرحى للممثل، وينظر له كتجميع لعناصر سمعية، وحركية وفنية تستطيع اقتباس تقنيات، من أجل عرض صور مسرحية، على سبيل المثال مُلصقات Braque، Picasso. هذا المخرج التربوى قد نجح فى إعطاء ممثلى فرقته هويّة خاصة بهم، وذلك بإعطائه أولوية فى محاضراته وإخراجاته للحوار متعدد الأنظمة.

كان Márcio Aurélio يشجع الممثلين على التصدى لقانون السوق، وذلك باستبدال المنتج المسرحى الذى يتم تنفيذه على عجل، بالبحث الطويل فى حركة إبداعية كانت تربط لغات تعبيرية مختلفة انطلاقاً من نفسها النواه الموضوعية. بالفعل، كان نص لتيسى وليامن هو نقطة البداية لإعادة إبداع جماعى من قبل الممثلين انطلاقاً من رؤيتهم الخاصة لعمل الكاتب المسرحى. كُتب هذا النص فى فترة ما بعد الحرب، وأصبح خاصة عمل، يتعرض لمفاهيم مختلفة من قبل المؤيدين الذين كانوا يعتبرون أنفسهم مترجمين للنص، وهكذا كان النص دائماً التحديث.<sup>(٧٤)</sup> إذن، استُخدمت المسرحية كنوع من التجزئة

---

(٧٤) Márcio Aurélio Pires de Almeida : (المخرج ككاتب مسرحى: الكتابة

الشعرية للمرض" رسالة دكتوراه، مدرسة الاتصالات والفنون بجامعة São Paulo،

المسرحية، كدليل تجارب وأساس لبناء عمل جديد، يضاف إليها، بفضل ديناميكية العمل، عناصر آتية من شعراء آخرين وكتاب مسرح أو حتى كتاب سيناريوهات للسينما. فمثلا سيناريو الكاتب المسرحي Sam Shepard لفيلم Wim Wenders "باريس تكساس"، قد أقد بعض الحوارات لهذا المونتاج. بهذه المرجعية المعاصرة، كانت المجموعة تحاول أن تعيد وضع المجتمع الأمريكي الحالى وخطورة المشكلات التى ظهرت بعد الحرب. على هذا الطريق الخاص بالإضافات والأجزاء، النابعة من مصادر مختلفة، استخدم الممثلون ومخرجهم باوبرات (Rinaldo) Haendel، ومقتطفات من "L'Odyssée" لـ Homère، وبعض أجزاء من "La Mégère Apprivoisée" لشكسبير، ودائمًا بهدف تحويل ما كانوا يمتقونونه كدراما خاصة T. Williams قصة زوجين فقيرين تائهين فى مدينة كبيرة - إلى تراجيديا جماعية للعاصمة المعاصرة.

من أجل بناء الشكل المسرحى، كان يجب تحديد خط التفكك الخاصة بلغة السرد الحديثة، والوصول إلى الهيئة الشعرية للمسرح المعاصر. سُميت أول نسخة "تصميم رقم ١ على موضوع لتتسى ويليامز". وكان عبارة عن تشكيل تصميمي للرقص مبنى على إعادة بعض اللزمات الموضوعية وعلى زيادة عدد الشخصيات. "الرجل" وهو الشخصية التى ألّفها تتسى ويليامز، قد تحول فى هذا المونتاج إلى ثلاثة وجوه ذكرية، بينما الشخصية النسائية الوحيدة، "السيدة"، كانت مجزعة بين الممثلات السبع فى المجموعة. وكانت الشائيات التى سمح بها وجود هذا الكم من الرجال النساء قد أوجدت مواقف متغيرة، وفق مختلف وجهات النظر. ممثلون يتبادلون أدوارهم، تحضيرات غير سبوقة، مقطوعات من أوبرات متداخلة مع أغنيات شعبية، أفعال جسدية

مشفرة مع نصوص لـ Homère، حوارات لشكسبير وتيسى ويليامز، كل هذا كان يشكل تصميمًا متحركًا وواضحًا يضاعف من الموقف الدرامى الأسمى. بالنسبة لمثلئ Razões Inversas، كان هذا بالتحديد هو هدف المجموعة. "إن الثنائى الحضرى ذوى الأوجه العديدة هو الثنائى المعاصر، المحبوس فى خلية فى عالم من مرتب - بطالة." (٢٥)

تضم Maria Thais Lima Santos إلى Márcio Aurélio فى رغبته فى إعداد ممثل قادر على كتابة مسرحيات بالفعل وبالعرض. هى مسئولة عن محاضرات الارتجال (صمت، تمثيل صامت وممارسة الإخراج)، وقد بدأت منذ عام ١٩٩٥، فى تنفيذ بعض العروض مع طلبتها، مثل "O. Escorial" و "Os Cegos"، وهما مسرحيتين Michal de Ghelderode.

### **فرقة مسرح Bolagan**

تضاعفت تجارب Maria Thais Santos عام ١٩٩٩، مع إنشاء فرقة مسرح Belagan<sup>(٢٦)</sup>، وهى فرقة مكوّنة من ثلاث طلبة خريجين محاضرات للفنون المسرحية (ممثلين، Corl Badra، وممثلان مسرحيان Ontonio Rogério Toscano و Neuston Moreno) انضموا إلى ممثلين شبان مهنيين. بالنسبة

---

(٢٥) نفس المصدر السابق، صفحة ١١٤ .

(٢٦) كلمة Balagan تعنى باللغة الروسية مسرح السوق، أحد المفاهيم الأساسية لـ

Meyerhold

لأداء الممثل، تتبع الفرقة أساساً مبادئ Meyerhold. لقد أعاد المخرج استخدام هذه المبادئ بدءاً من نصوص ممثلين ينتمون لـ Meyerhold، مثل Koustov، وكذلك أوصاف وأفلام تمت دراستها في مركز Meyerhold في موسكو، حيث أتمت فيه Maria Thais جزءاً من رسالتها للدكتوراه. في نشاطها التريوي والفني، تربط Maria Thais التقنيات الخاصة بالمخرج الروسى بطرق برازيلية للتدريب الجسدى، مثل "La Capoeira" والرقصات من أصل أفريقى، مع استخدام القناع المحايد. لقد تم بناء أحدث عروض الفرقة Sacromaquia عام ٢٠٠٠، اعتباراً من ارتجالات الفرقة، مع نص نهائى لـ Antonio Rogeirr Toscano (صورة ٢٢ إلى ٣٦). كانت Maria Thais تريد أن تكون النتيجة عملاً متعدد الأصوات مبنى من أصوات مختلف المبدعين. بدعوها السينوغراف، ومهندس الضوء، ومصمم الملابس والموسيقى الاشتراك في الجلسات التحضيرية، جنباً إلى جنب مع الكاتب المسرحى، والممثلين، تعمل Maria Thaés المبدعين المختلفين المنتمين للعرض مثل "المحرضين" الفنيين الذين يساندون بعضهم البعض، مع احتكاك اختلافاتهم التعبيرية.

كانت نقطة البداية في أبحاث Maria Thais L. santos بالنسبة لمسرحية Sacromaquia هي موضوع الحبس النسائى، كان العرض يركز على النصوص الآتية: "الرسائل البرتغالية" للأخت Mariana Alcoforad، "مصائد الإيمان" - الأخت Juana Ines de La Cruz، Octavio Paz، "الراهبة" لـ Denis Diderot، "تيريزا الفيلسوفة" لمؤلف مجهول من القرن الثامن عشر، "من الحب وشياطين أخرى" لـ Galriel Garcia Márquez و "الأخت Béatrice" للكاتب Maurice Maeterlinck و "شياطين لودان" لـ

Aldous Huxley - كل هذه المسرحيات قد تم العمل بها جماعياً بعد أن تمت دراستها فردياً من قبل الممثلين.

كان اللجوء إلى تقنيات البيوميكانيكا، وتصميم رقصات المسرحية، والدقة الحركية، يعطى للأداء طابعاً مُصطنعاً ومتكلفاً مبتعداً عن مصدر أى تصوير للواقع. تبرز Maria Thaés L. Santos هذه الطريقة باستخدام مفهوم Meyerhold للجسد متعدد الأصوات. واقتبست أيضاً من Meyerhold الرغبة فى إبداع فن مسرحى يوافق كتابة مسرحية، قادرة على وجود الخطاب المسرحى بالقوة وتوسيع مساحة شعر النصوص فى الأداء الرمزي والمصور للممثلين. بصفتها تريوية ومخرجة، تؤكد على أن الممثل يجب أن يقوم بعدد وظائف فنية، دون أن ينحصر فى تخصص واحد : يجب أن يكون ممثلاً يغنى، وليس مغنياً، يجب أن يمتلك مهارة جسدية وحركية دون أن يكون راقصاً، أن يكون مؤدياً جيداً للنصوص، دون أن يكتفى بعمل القارئ. إن نتيجة هذا الأسلوب متعدد الأصوات للأداء، المشكّل فى فتوات مبنية كطرق متوازية التى لا تخضع لنظام مقرر سلفاً، والتى لا تسمح أيضاً إلا بقناة واحدة ايضاحية تسود. فى بعض مقاطع العرض، تحدث هذه المكونات معاً بينما تتركز فى أوقات أخرى فى العرض حيث يسير تصميم رقصى محدّد بواسطة تجزئة جسدية قوية.

## فرقة Boa

مجموعة فرقة Boa، التى تم تأسيسها عام ١٩٩٢ وكانت تديرها Verônica Fabrini (المؤسسة عن محاضرات التعبير الجسدى والرقص)

نابعة أيضاً من قسم الفنون المسرحية. إن مشروع الفرقة هو دراسة اللغة المسرحية الخاصة بالمثل. منذ البداية، لم يقتصر نشاط المجموعة على الصالات التقليدية للعرض. كل مونتايج يعتبر حدثاً محدداً يتطلب مساحة جديدة، مما يعنى مرونة تتطلب من المثل بحثاً وتدريباً مستمرين، بمساعدة ورش عمل تشترك فيها جماعة الضيعة الصغيرة لـ Barão Geraldo حيث يوجد الحرم الخاص بالجامعة ومقرّ الفرقة. آخر عرض للمجموعة، الذى قدّم عام ١٩٩٩، "Primus" مبنى على "تقرير الأكاديمية" للكاتب Kafka (صورة ٣١ و ٣٢) كانت المجموعة ترى أن قصة القرد المطارد والمقبوض عليه الذى ينجح فى التحول إلى إنسان والذى تحكى لأكاديمية العلوم عن انتصاراته، التى تمت تحت الضربات التى تلقاها وفرصه القليلة فى البقاء على قيد الحياة (حديثه الحيوان و الميوزيك هول)، تطرح أسئلة حول الحدود بين الطبيعة والثقافة، وعلى الأخص حول وضع الخضوع الذى يقود إلى فقد الحرية. بالنسبة للممثلين، كان أهم تحدى هو تجسيد الأسئلة المطروحة فى الرواية، مع تحويلها إلى صور مسرحية وبالتالي إلى خاصة مسرحية، لا عن طريق خداع الجدل الفلسفى للنص.



مسرحية "Sacromaquia"  
 نص Antonio Rogério Thais. إخراج Maria Thais - أبداع فرقة Balagan  
 عام ٢٠٠٠



صورة ٢٢ و ٢٣ - المقطع الأول

Neuton Mareno (هو، و Fernando Haucke (المعاد، سلسلة حركات ياديه عن إز بحالاب بمب اعسار / من  
مقطع "مفره على الصبر"، الملاحوده من بيومكانسكه Meyerhold (يصوير Alexandre Catan



صورة ٣: ٣٥. ٣٦ - المقطع الثاني - مشهد تم انداعه اعتباراً من ارتباطات: استخدام عربة يتعلّق بها  
الممثلون يشقّ الطريق - يظهر المشهد جيب الفتاة.  
(تصوير A. Catan)

بدأ التدريب الجماعي لتطويع القصة إلى البحث عن حوار بين رؤية العالم التي يعكس Kafka وجهة نظر الممثلين المنحازين للمشروع، بعد نصف قرن من احتلال البلد: ما تعتبره المجموعة كعملية إخضاع مماثلة لما يجيء في النص، مع عبودية الهنود والثقافة الأصلية. وكان أهم تحدى للمشروع هو بالتالي استخدام الجانب متعدد الثقافات. وكان السؤال الرئيسي الذي يطرحه الممثلون هو عن التصعيد. كان الغرض هو اختيار أصل الشعب البرازيلي: الهندي، الذي يقال عنه إنه بدائي، أو المنتصر المعاصر، في البداية متحضر، ولكن مسئول عن استبعاد الأول؟ وكان النص مفيدا للفنانين الذين كانوا يستخدمونه، كأداة تنقيب عن أصولهم، وكان النص أيضاً أسلوب بحث نقدي عن مهنة الممثل. بالنسبة لهم، كان الحل المختار من قبل شخصية الرواية (الميوزيك هول) يبدو ساخرًا، لأنه كان يُظهر المتناقضات الأكثر وضوحاً في المهنة. في هذه القراءة، كان بعض الممثلين يبدون وكأنهم نوعاً من القروء الأليف، المحوكة إلى شيء من الفضول العام عندما يصبحون مشهورين، في ميكانيكية منحرفة لا يمكن تغييرها إلا عن طريق الفنان متعدد المواهب، مفكر ومبدع وناقد في آن واحد.

يندرج إخراج مسرحية "Primus" في قائمة المسرح الجسدي، حيث إن تناول الممثلين الرواية Kafka انطلق من منظور يركز بالتحديد على العمل الجسدي، الذي أكمله عمل Verônica Falrini، الراقصة والممثلة. إن البناء الحركي نابع من أبحاث قامت بها الفرقة في صديقة الحيوان في São Paulo، من أجل ملاحظة رئيسات في مَحْبَس، للوصول إلى تعريف بعض القوالب الأساسية. ينقل هذه النماذج إلى التركيب الجسدي، فإن الممثلين قد

توصلوا إلى بعض البرامج الحركية الأساسية، التي تمّ العمل عليها مرة أخرى بمساعدة تمرينات Capoeira، وأكرويات وتمرينات خفّة. خلال جلسات التحضير، ثم أثناء العروض، تمت مساعدة تعريف التجزيئات الجسدية للحركة بالفناء والقرع، مع تبادل إيقاعات برازيلية، وإفريقية وعربية. كان استخدام هذه الإيقاعات البدائية، وبالأخص الأفريقية، يتم أيضاً أثناء الارتجالات الحرّة، التي كان يحاول الممثلون خلالها بناء عوالم صوتية تقوم بتوجيه بعض المشاهد، أو في أوقات أخرى، تقوم بمساندة إيقاع الأداء. أما عن العمل الصوتي، فكان يتأرجح بين لغة غير واضحة واستخدام الكلمة، التي تتخللها أغنيات ميوزيك هول أو غناء وجداني.

وكما تؤكد Verônica Falrini كان الحوار بين اللغات الجسدية، الموسيقية والرئية، مسئولا عن البناء السردي للعرض، الذي كان يريد ترجمة مسرحية للموضوعات الأساسية في رواية "تقرير لأكاديمية".

## *Le Lume*

في عام ١٩٨٥، أنشاء Luis Otávio Burnier، وهو ممثل وأستاذ بقسم الفنون المسرحية، وهو الآن متوفى، وحدة أبحاث وإعداد ممثل. وكان الهدف منها هو تطبيق طرق Barba وبعض تقنيات Grotowski على مصادر أداء برازيلية بحثة. وفي بداية، كان Le Lume مرتبطا بالقسم. وهو حاليا معمل مستقل، مرتبط مباشرة برئاسة الجامعة العامة Campinas.

هذه الوحدة متعددة الأنظمة للأبحاث المسرحية تعمل، منذ إنشائها على ما نسميه "تقنيات غير تفسيرية" لعرض الممثل، وهي أكثر اتصالا بالأداء عن

إعادة خلق شخصيات من الخيال. بالنسبة لـ Le Lume، فإن العرض والأداء هما عمليتان مختلفتان. هذا التفريق، وهو نقطة بداية رسالة الدكتوراه التي قام بإعدادها Luis Octaïro Burnier، هو المحور لتوجيه طرق التربية لـ Le Lume. ويرى Burnier، أن الممثل، في أدائه للشخصية المقترحة من النص الدرامي، يقوم في الواقع بنقل لغة، في محاولة للمرور من الأدب إلى المسرح. أو، كما يؤكد الناقد البرازيلي Anatol Rosenfeld، فهو يمرّ من أدبيات عالمية إلى أسمية المعانى: هو إذن وسيط، شخصى ما يقف بين الشخصية والمتفرج، بين عنصر له وضع خيالى وإنسان حقيقى ومادى. أيضاً يلاحظ Burnier أن مفهوم الأداء مرتبط تاريخياً، بخلق شخصيات حددها الكاتب المسرحى. فله إذن علاقة بالنقص الدرامى. هدفه الأساسى هو أن يكون بشكل ما مترجماً لهذا النص.

على العكس، إن الممثل الذى "يعرض" يحاول أن يعبر أساساً من خلال أفعال جسدية وصوتية. هو لا يبدأ من نص أدبى، ولكن يدرس نفسه مع تفعيل طاقاته الكامنة وبناء أفعال جسدية. هو إذن لا يقدم نفسه للمتفرج كمؤدى للشخصية، ولكن كممثل يؤدى المشهد بصورة مستقلة، مع التأثير على الجمهور. ووفقاً لآراء Le Lume، فإن الأفعال الجسدية والصوتية تشكل ثوابت موضوعية تسمح ببناء مشهد مستقل عن النص الدرامى. عندما ينوى الممثل الذى تدرب على هذه الطريقة عرضاً، فهو يجد فعلاً تحت تصرفه خامات جسدية وصوتية يمكن تشغيلها من أجل بناء قصة على شكل عرض. حتى عندما يؤدى إلى ربط مستويين للإيضاح، إحداها خاص بقصة هاملت، والتي تحكيها مسرحية سكسبير، والآخر خاص بتجزئة الأفعال الجسدية والصوتية المسبوق تحديدها بلغته التعبيرية، مكوّناً بهذا قصة واضحة

ومحددة، مرتبطة بتوصيلات يسميها Burnier "Ligamen" ويكون للمخرج الحق فى إيجاد مقطع تشكيلة هذه Liganen، ويمكنه ترتيب الأفعال الجسدية والصوتية المختلفة الخاصة بالممثلين بطريقة محددة، وغير تفسيرية.

بالنسبة لـ Le Lume، فإن هذا الممثل له علاقة مختلفة مع المتفرج. بظهوره على خشبة المسرح بواسطة أفعال جسدية مشفرة، كان الممثل يكشف للجمهور عن قدراته التى تمت تتييمتها فى إطار طريقة عمل تفترض مشواراً طويلاً فى الإعداد.

إن إعداد الممثل مبنى فى عملية مكثفة من الإبداع، تهدف إلى تكوين جسد منفجر وليس معتاداً. هذا المفهوم الأخير، المستعار من E. Barba، والذي يشير إلى تقنية جسدية خاصة، يجب أن يكون طبيعة ثانية للممثل. إن عمية الإعداد لها وضع نهضة، تتم إدارتها فى مشوار طويل لاعادة تعلم الكلمة، والحركة والتنفس، وتتضمن تدريباً مستمراً، لا يعمل فيه الممثل على اتقان الشخصية، ولكن يعمل على شخصية، فى اكتشاف روابط مزج بين جسده وروحه، وفى البحث عن أسلوب عملى لتحويلات المشاعر إلى جسديات. فى تدريب Le Lume، إن المشاعر ليست محسوسة كشيء مجرد أو نفسى، ولكن كطريقة مجسدة وعضلية، دائمة الحركة، تحت ضغط ديناميكية داخلية. بالنسبة لـ Le Lume، فإن أداة عمل الممثل هى "جسد حى" كما يقول Barba، جسد على اتصال دائم بأعماق روحه. وكما هو الحال بالنسبة لـ Barba، فإن المسيرة تفترض مستوى تعبيري مسبق، يتم تعريفه كدرجه تشكيل أساسية

مشتركة لكل الممثلين، يكون العمل فيه على الطاقة والوجود الجسدى، "الحياة الخاصة بأفعالهم وليس حواسهم".<sup>(٣٧)</sup>

مثل Barba، يؤكد Burnier أن الفن لا يمكن فيما "يقال" ولكن فى "كيفية القول". إن التقنية هى التى تعطى شكلا للطاقات الكامنة، التى تشكل مجمل المعلومات المقبولة من إبداع "الجسد الحى" طبقا لمؤسس Le Lume، فإن الفن يتأرجح بين التقنية الباردة و الحياة الصاخبة وعلى الفنان أن يتحرك بين هذين العالمين، باحثا فى إعداده على توازن بين الطرفين.

توجد طرق كثيرة فى إعداد الممثل الذى يقترحه Le Lume، لتنفيذ هذا المشوار وهى : ممارسة أفعال جسدية متكررة، مع تدريب قوى مستمر، فى عملية تقترح اكتشاف طاقات جديدة بطريقة إنهاك جسدى والعمل بخامات (أشياء، نسيج أو عصا) هو أسلوب يستخدم لتفعيل حيوية الممثل وأخيراً، يتم اللجوء إلى صور وإلى التقليد المجسد أو كمجرد للحيوانات، بهدف أيضاً توجيه طاقته نحو تجسيد موضوعى يجب أن يعبر عن ذاته فى الزمان والمكان.

أدت المشوارون عاما الأخيرة فى البحث فى هذا الاتجاه إلى توطيد الصلة بين ثلاثة خطوط أساسية للبحث فى Le Lume : "الرقصة الشخصية"، وهو تعبير يستخدم لتعريف تفعيل الطاقات الكامنة للممثل عن طريق الرقص، "المهرج" الذى يسمح باستخدام كوميدي للجسد بالعمل على حالة جسدية

---

(٣٧) Nicola Savarese Eugenio Barba: "الطاقة التى ترقص أو الفن السرى

للممثل", Bouffonneries , Lectoure , ١٩٩٥، صفحة ١٨٧ - صفحة ١٨٨ .

قريبة من الصفاء الأصلي، الذى يكون فيه الفناء الوجدانى والسخرية من منظور شخصى موضوع توسّع، وأخير، "التقليد الجسدى" الذى يعمل على نقل ومسرحة الأفعال الجسدية والصوتية للمعتاد والذى يمثل نموذجة أشخاصاً أو صوراً. لقد أصبح طريقاً مشهوراً بين طلبة مدارس المسرح البرازيلية، بفضل الأبحاث التى حققها ممثلو Le Lume فى Amazonie، وذلك بتجميع عن طريق الصور والتسجيلات الصوتية، مقابلات طويلة مع السكان. لقد خضعت الأفعال الجسدية لعملية قوية خاصة بالذاكرة والتشفير والتى تضمنت إدخال ضغوط شديدة الصغر وإيقاعات فى الذاكرة العضلية بطريقة إحداث حدث منظم يعكس "الجسد الحى" الذى حائلة ساكن Amazonie. بمساعدة الأفعال الجسدية، يجد الممثلون أنفسهم مزودين بحصيلة لغوية غير مسبوقة مكونة من أبجدية ثقافية غير مستخدمة. إن هذه اللغة، التى تم الحصول عليها من منطقة بعيدة، وبالتالى غريبة عليهم، إنتهت بتكوين خاملة عمل شخصية للغاية، يمكن تطبيقها فى عرض قادم. ويعد أن تكون هذه الأفعال قد أعيد تكوينها على المستوى الجسدى والصوتى، فإنها تُشكل وتتحول إلى تجزئة مسرحية لعرض "رواة الحكايات" ومثل التجارب الأخرى لـ Le Lume، فهذه التجربة قد نشأت اعتباراً من خلط التركيبات الجسدية والصوتية للممثلين.

كما هو الحال بالنسبة لـ Le Lume والمجموعات التى تكونت فى قسم الفنون المسرحية، فالغرض هو تحضير طرق إعداد للممثل تستطيع أن تتأقلم مع اقتراحات تأسيس مسرح حى، يكون ثمرة بحث جماعى، من الملاحظ، أن الاهتمام بالتدريب الجسدى واستخدام تقنيات رقص أكروبات يضمن للممثل

مستوى جسدى لائق، يسمح له بتحقيق تقابل اللغات الفنية التى يهدف إليها بسهولة أكبر، ليس كنهاية للعمل المسرحى، ولكن كمشوار ما يتم البحث عنه، هو إعداد نابع من أسلوب إبداعى ويكون فى خدمة مسرح حى.

# أكاديمية هونج كونج لاتقان الفنون:

## تدريس، عرض وإنتاج

*Lo king - Mon*

*Onnie P. Lou*

*Suson Street*

١ - وصلت هونج كونج، الواقعة في ملتقى الشرق والغرب، إلى تقديم عروض دولية؛ وبفضل مجهودات مستمرة من أجل تنمية ومساندة نموها وحيويتها الاقتصادية ذات الأوجه المختلفة نجحت هونج كونج في تكثيف تبادلاتها التجارية خلال العشرين سنة الماضية كذلك توصلت إلى حركة ازدهار فتى له صبغة عالمية.

ويجب أن نؤكد في هذا الإطار على أن جميع الأماكن المالية الهامة وكل المدن متعددة الأجناس الكبيرة هي أيضاً المراكز الأكثر ديناميكية بالنسبة للثقافة والفنون، خصوصاً فنون العرض.

وهناك علاقة وثيقة بين النجاح الاقتصادي والثراء الثقافى لمدينة ما وذلك ليس وليد الصدفة. إن هذين المظهرين مرتبطان كما يؤكد تاريخ الحضارات. إن هونج كونج تتغذى من هذا الرخاء الاقتصادى وتولى قيمة كبيرة لازدهار الفنون و الرقى الثقافى.

يجب أن تقدّر قيمة HKAPA (أكاديمية هونج كونج لإتقان الفنون)<sup>(١)</sup> في هذا المضمون الثقافي ومتعدد الأجناس والدولى. تُشبه هذه المؤسسة التعليمية العليا الكسرفتوار، ومهمتها هي التعليم والإعداد المهني لفنانين شبّان في إطار تعدد الأنظمة الفنية. ولكنها تساهم أيضاً في تنمية الفنون والحياة الثقافية في المدينة. هي تلعب دور الدافع الإيجابي بفضل عروض وإنتاج الطلبة وكذلك المشاركة الفعّالة للأساتذة والطلبة والمناسبات الفنية المهنية في هونج كونج.

### أهداف الأكاديمية

تأسست أكاديمية هونج كونج لإتقان الفنون (HKAPA) عام ١٩٨٤، وهي المؤسسة التعليمية العليا الوحيدة في هونج كونج المتخصصة في فنون العرض. وتدعمها الإدارة الحكومية لمنطقة هونج كونج، بواسطة مكتب الشؤون الداخلية التي تتبعها وهي أيضاً مسؤوليات ثقافية وفنية. تتلخص أهداف الأكاديمية، كما جاءت في نصوص قرار إنشاء HKAPA، في تشجيع وتهيئة الإعداد والتعليم والبحث في فنون وتقنيات العرض. في البداية، كانت الأنظمة المقترحة من قبل الأكاديمية تتضمن فقط فنون العرض: الرقص، المسرح، والموسيقى، أضيف إليهم بعد ذلك تقنيات المسرح، السينما والتلفزيون، ومؤخراً، المسرح التقليدي الصيني.

---

(١) Lo King - Man، مدير، Susan Street، عميد مدرسة الرقص، Annie P.

Lau، نائبة مدير مسئولة عن الإدارة.

مهام الأكاديمية (HKAPA) هي الآتية: أن تصبح مؤسسة معروفة على المستوى الدولي بجودة تعليم فنون تقنيات العرض، السينما والتلفزيون، المحافظة وتنمية التقاليد الأكثر رسوخاً في مجال فنون العرض، مع الاهتمام بالأفكار الجديدة والتقنيات الحديثة، أن تكون مؤسسة تعليمية عليا مهتمة بالأشكال القديمة والحديثة للتعبير الفني، مع الانفتاح الواسع للأنظمة الأخرى، بالإضافة إلى تقديم تنوع كبير في المناهج حتى المرحلة الثالثة، وكذلك برنامج مكمل للتعليم المستمر والمحاضرات المهنية على فترات قصيرة، وتدريب وإعداد مهنيين مهرة وتتعهد أيضاً الأكاديمية بتوجيه الخريجين الشبان عند انتهاء دراستهم.

### التعليم والإعداد المهني في الأكاديمية

تركّز برامج الأكاديمية على العرض والإنتاجات كعملية أساسية في التعلّم. ويتم إعداد الطلبة بممارسة فهم أفضل من تراكم المعلومات. ويرى الفريق التربوي أن الإحساس الفني والابداعي الذي يتم التعبير عنه في العروض والإنتاجات يمكن أن يؤدي إلى الحصول على دبلوم في فنون العرض وتقنيات المسرح. تركّز البرامج على التعبير بالإبداع وتنفيذ أعمال فنية تستعدي المشاعر، والقبول الفكري، وكذلك اتصال الأفكار النفسية، والأحاسيس والبداهات.

لقد اتبعت الأكاديمية أسلوباً ثلاثياً في فهم وتطبيق البرامج في الأنظمة الفنية الآتية: تقترح إعداداً مهنيّاً فنيّاً مبنياً على طريقة الكونسرفتورات، يكون محوره إعداداً تقنياً قوياً في الأنظمة الفنية في المستويات العليا، وتضع

الإنتاجات في قلب التعليم وتفتح هكذا على الطلبة تعليمًا عامًا حتى توسع من منظورهم الثقافي الفني وتسمح لهم أن يصبحوا فنانين قادرين على التعبير عن أفكارهم.

هناك برامج خاصة بالفرقة الأولى حتى مرحلة الليسانس مقدمة في إطار المدارس المختلفة : مدرسة الرقص، مدرسة المسرح، مدرسة السينما والتلفزيون، مدرسة الموسيقى، مدرسة تقنيات المسرح، يضاف إليها برنامج عن المسرح التقليدي الصيني.

وتعتبر برامج الدراسات الهامة في الأكاديمية (تقدم بوقت كامل) إعداد مساوي لشهادة البكالوريا + ٢ وبكالوريا + ٣، تحضر لشهادة الليسانس في الفنون الجميلة والموسيقى. ويقدم بدائل لهذه الدبلومات للطلبة الموهوبين، غير الراغبين في الاستمرار في الإيقاع الجامعي، سواء دبلوم على سنتين (دبلوم الدراسات المتقدمة)، أو سنة واحدة (الدبلوم المهني). تمنح المدارس الخمس التابعة للأكاديمية دبلومات في تخصصاتهم.

في عام ١٩٩٢، حصلت الأكاديمية من الحكومة على حق منح دبلومات طبقاً لموافقة مجلس هونج كونج للشهادات الأكاديمية (HKCAA)، وهو هيئة مستقلة، ذات وضع دولي، تقوم بتقديم المشورة للحكومة في معايير التعليم العالي.

---

(٢) في مارس عام ٢٠٠١، كانت نتائج الدراسة الدولية للـ HKAPA إيجابية. في ٢٠٠٠ و ٢٠٠١، تم الاعتراف بالاجماع بالبرامج الاعدادية.

إن إعدادات الأكاديمية التي تؤدي إلى الحصول على دبلوم يتم الاعتراف بها دورياً بعد أن تتم دراستها بواسطة لجان من خبراء دوليين تابعين لكثسرهتوارات و جامعات معترف بها فى العالم كله.<sup>(٣)</sup>

### نبذة عن التنظيم

احتفظت الأكاديمية بعدد سبعمائة طالب فى الأعوام الأخيرة. وتتطلب البرامج فى كل تخصص شروطاً فنية وتربوية محددة تشير إلى عدد أدنى للطلبة ضرورى نظيف سليم. على سبيل المثال، يجب على مدرسة الموسيقى أن تضع فى الاعتبار عدد الطلبة المطلوب لتكوين أوركسترات أو مجموعات. إن فعاليات المدرسة الخاصة بتقنيات المسرح لها أثر مباشر على التحمل التقنى المتاح للعروض وإنتاجات المدارس الأخرى. وللوصول إلى توظيف مثالى، فإن المؤسسة تواجه قدرة استقبال قصوى من ثمانمائة وخمسين طالباً، عندما يتم وجود مساحة ضرورية للتدريس والتجهيزات الإضافية وذلك عن طريق توسيع الحرم الجامعى الحالى أو الحصول على حرم جامعى ثانى.

ويالنسبة للعام الدراسى ٢٠٠١ - ٢٠٠٢، فى مختلف التخصصات، أمكن رصد مائة وثمانى وأربعين طالباً لمدرسة الرقص، ومائة وعشر طالباً لمدرسة المسرح، وسبعة وتسعون لمدرسة السينما والتلفزيون، ومائة وتسعين لمدرسة الموسيقى، ومائة وأربعة وسبعون لمدرسة تقنيات المسرح اثنى وعشرين فقط لبرنامج المسرح التقليدى الصينى، حيث إن هذا التخصص الأخير مازال فى مرحلته الأولى.

---

(٣) سعر الصرف الحالى تقريباً هو : ٧,٨٠ دولار HK - ١,٠٠ دولار أمريكى.

وكما ذكر، إن الأكاديمية تدعم سنوياً من المنطقة الإدارية الحكومية لهونج كونج. فى خلال العام الجامعى ٢٠٠١ / ٢٠٠٢، حصلت الأكاديمية على معونة من الحكومة تقدّر بمائة وسبعة وسبعين مليون دولار HK<sup>(٣)</sup>، من أجل تمويل أنشطتها السنوية الثابتة. وهذا لا يتضمن المصروفات الدراسية التى تمثل ١٦٪ من إجمالى المصروفات السنوية العادية. كل عام، تتلقى الأكاديمية من الحكومة منحة متغيرة للمشروعات المالية الهامة، والتى وصلت الإدارى من المدير، وهو رئيس الأكاديمية، وخمسة عمداء، وهم مديرون أكاديميون وإدريون لمدارسهم، ومدير معاون (إدارة)، ومدير إدارة التسجيلات ومدير معاون (مستول عن التشغيل).

## منظور دولى

لضمان المستوى الدولى للمؤسسة، يتكوّن الفريق التربوى من جامعيين ومهنيين يأتون من جهة من هونج كونج ومن جهة أخرى من الخارج بالنسبة للعاملين بوقت كامل. مما يحدث تنوعاً ثقافياً وبالإضافة إلى ذلك، يقوم العديد من الفنانين خريجي فنون العرض وصناعة التسلية بالتدريس فى الأكاديمية نصف الوقت. إن هذه الاستراتيجية متفاعمة مع الممارسات التى تتبعها الكسرفتوار والمؤسسات الأخرى التى تدرّس الفنون وتقنيات العرض فى كل مكان فى العالم.

يذكر أن نحو ٧٪ من طلبة الأكاديمية ليسوا من سكّان هونج كونج. فهُم يأتون من الصين القارية، من تايوان، ومن ماليزيا، ومن الفلبين، ومن اليابان، من تايلاند، كذلك من استراليا، ومن أوروبا، من الولايات المتحدة، وسنغافوره، مكاو، ومن فييتنام. ويشغل بعض الطلبة الأجانب، خصوصاً فى الرقص

والموسيقى، مهام مهمة لا يقدر فنانو هونج كونج على تنفيذ العديد منها الأوركسترات، و الأوبرات ومجموعات تصميم الرقصات، لا يقدر فنانو هونج كونج على تنفيذ هذه العروض ومجىء طلبة من مختلف البلاد يؤكد على السمعة الدولية للأكاديمية.

## مؤسسة متعددة الأنظمة

تُعتبر الأكاديمية إحدى المؤسسات النادرة في العالم التي تقوم بتعليم أهم فنون العرض، والسينما والتلفزيون وكذلك تقنيات المسرح في المكان نفسه. تمكس سياستها التربوية التنوع الثقافي في هونج كونج، وذلك بتقديمها تعاليم في الفن الصيني والفن الغربي. تسمح الموارد والتعاون المقدمون لمختلف المدارس بتعاون مجهوداتهم في وقت التنفيذ السنوي للإنتاجات. ومع تنوع الأنشطة متداخلة الأنظمة، يكون للطلبة والأساتذة فرصة أن يجدوا أنفسهم داخل المكان نفسه لكي يتدربوا في محيط فني كبير الثراء.

## مدرسة الرقص .

يُعتبر الرقص مادة فنية قادرة على اتصال وجهات نظر سليمة ومعبرة عن العالم، والحياة والظروف الإنسانية. يتم إعداد الطلبة بهدف أن يصبحوا راقصين مهنيين ، وأن ينموا اهتمامهم بالفنون، ولكن أيضاً للعلوم الإنسانية، وبالتالي يصبحون مدركين بملاقة الرقص مع الأنشطة الإبداعية والفكرية الأخرى. وحتى تزيد فرص هونج كونج كملتقى للثقافات الغربية والشرقية، فإن هذه المدرسة تهدف إلى إعداد مهنيين قادرين على الاشتراك في تنمية التعدد الثقافي للرقص في هونج كونج. أهم التعاليم المقدمة هي الرقص

الكلاسيكى، الرقص الصينى، الرقص الحديث والكوميديا الموسيقية. بجانب التعليم الأساسى، يمكن للطلبة أن يتخصصوا فى تصميم الرقصات أو فى تدريس الرقص.

توجد فى هونج كونج ثلاث فرق مهمة للرقص: بالية هونج كونج، فرقة رقص هونج كونج، وفرقة الرقص المعاصر للمدينة، بالإضافة إلى عدد ما من الفرق الصغيرة. إلى جانب اشتراكهم مع هذه الفرق بوقت كامل، فإن بعض خريجي HKAPA يقوم بالتدريس نصف الوقت فى مدارس الرقص الخاصة، وبيوت الشباب أو نوادى الرقص فى المدارس الابتدائية أو الثانوية فى هونج كونج.

## مدرسة المسرح

وهدفها إعداد الطلبة الأكثر موهبة الذين يريدون أن يصبحوا ممثلين، مخرجين أو كتاب مسرح. تقدم المدرسة أيضاً مناحاً تربوى يسمح للطلبة بتنمية قدراتهم الفكرية والفنية وأيضاً خيالهم. تتم تنمية القدرات المهنية للطلبة، التى حصلوا عليها أساساً أثناء التدريب داخل المحاضرات، فى ورش عمل أو أثناء عروض عامة أو غير عامة تقدمها الأكاديمية.

تستخدم مدرسة المسرح العناصر المعاصرة والتقليدية للمسرح الغربى والصينى وتقدم تعليمًا مختلف الأنواع، والفترات، والأساليب والثقافات، يتضمن أشكالاً متجددة، ومعاصرة وتقليدية. تتم كل إنتاجات المدرسة بلهجة محلية حتى تسهل تنمية المسرح فى هونج كونج، وللنزول لرغبة الجمهور. ومع ذلك من المنتظر أن تقوم المدرسة بتنفيذ إنتاجات باللغة الصينية التقليدية وباللغة الإنجليزية.

بعض الطلبة الخريجين يكملون مشوارهم المهني في مسارح هونج كونج، مثل مسرح ريرتوار هونج كونج، وفرقة شونج يانج المسرحية، أو مسرح الريادة. يعمل البعض في التلفزيون أو الصناعة السينمائية في هونج كونج. ويكوّن البعض الآخر مجموعات إنتاج مستقلة، ويمارس عدد قليل من الطلبة مهنا إدارية في المجال المسرحي أو يدرسون المسرح كشاط خارج المدرسة.

## مدرسة السينما والتلفزيون.

بعد إعادة تكوينها، تم إعادة تنظيم مدرسة السينما والتلفزيون من قبل الأكاديمية في سبتمبر عام ١٩٩٦ مع إنشاء برنامج ينتهي بالحصول على دبلوم. إن هدف التدريس والتعليم في مجال الإنتاج السمي المرئي هو تنمية قدرات تقنية، وإبداعية وجمالية لدى الطلبة في السينما والتلفزيون على أساس تقليدي أو عددي. يمكنهم أن يتبعوا أحد التخصصات الآتية: الإنتاج، إدارة الإنتاج، كتابة السيناريو، التنفيذ، الإعداد كمصور أو أخصائي إضاءة، خبير مونتاج أو مهندس صوت. تقدم هذه المدرسة إعدادا مهنيًا يركّز على عمل فريق مع متخصصين من أجل إيجاد إنتاجات تلفزيونية وسينمائية.

توجد إمكانية وظائف في صناعة التلفزيون والسينما في هونج كونج للخريجين الذين لديهم حسن إبداع، ومعرفة بالتقنيات وروح المؤسسة. ولأن المدرسة اهتمت بتكنولوجيات متقدمة وزودت بأجهزة عديدة، فإن الطلبة جاهزون تمامًا للدخول في المهنة في نهاية دراساتهم.

## مدرسة الموسيقى

تهتم فى تعليمها بالحفلات الموسيقية. وذلك يمكن للطلبة أن يصبحوا موسيقيين محترفين، كتابًا موسيقيين أو أساتذة موسيقى. يمكن للطلبة أن يتابعوا محاضرات حتى الوصول إلى مستوى احترافى فى المواد الأساسية الآتية: موسيقى آلية غربية وصينية، صوت، أوبرا غربية، تأليف وموسيقى الكترونية. يشتركون جميعًا فى مجموعة أنشطة ولهم الاختيار بين الأوركسترا السيمفونية، الأوركسترا الصينى، مجموعة الموسيقى المعاصرة، أوركسترات موسيقى الحجرة بالأوتار، والهواء، والنحاسيات، مجموعة الناقرين، أوركسترا الحجرة بالبيانو، مجموعة GU - Zheng<sup>(٤)</sup> ومجموعات الموسيقى الصينية الإقليمية.

يوجد طلبة خريجون فى مدرسة الموسيقى فى العديد من ميادين الاحتراف الموسيقى. عدد كبير منهم يعمل مع Sinfonietta هونج كونج، الأوركسترا الفيلهارمونية لهونج كونج، أو الأوركسترا الصينية فى هونج كونج. البعض الآخر يعمل بالقطعة، كأساتذة فى مدارس خاصة أو عامة، مؤلفين، فنيين فى استوديوهات التسجيل أو اداريون فنانون.

## مدرسة تقنيات المسرح

هى الأولى فى آسيا فى منح دبلومات تعليم عالى فى مجال الجماليات المسرحية وكذلك تكنولوجيا وإدارة الرقص، الفن الدرامى، السينما،

---

(٤) من أقدم الآلات الموسيقية فى العالم. وهى من الخشب الثمين. وتتكوّن من ١٣ إلى ٢٥

وتر من المعدن أو النايلون

التلفزيون، موسيقى وفنون العرض عمومًا . وهي تهدف إلى أن يكتسب الطلبة فيها قدرات إبداعية، نقدية وتقنية حتى يكون لديهم تأثيرًا عميقًا ومستحدث على الفنون وتقنيات العرض في الإقليم تتضمن التعاليم الأساسية التي تقدمها المدرسة الإبداع التقني المطبق على المسرح والسينما (ديكورات وملابس مسرح وسينما، إضاءة، صوت وتسجيلات موسيقية، سينوغرافيا، إدارة، اكسسوارات).

يعمل بعض الخريجين بالقطعة أو يعملون كامل الوقت في خمس مجالات أساسًا: المسرح، السينما، التلفزيون، التوزيع والتسجيل الموسيقي. يجدد بعضهم وظيفة في مجالات ملحقة، مثل التصميم، إدارة العروض، الهندسة، التسويق، الموضة، وكالات المستشارين في الاتصال، المفهوم الجرافيكي والإضاءة الهندسية.



٣٧ - His Weeping تصميم Natalie Weir. اداء طلبة مدرسة الرقص في HKAPA في  
مهرجان الرقص في براغ في ابريل عام ٢٠٠٠ وهي هونج كونج في مايو عام ٢٠٠٠ (تصوير - HKAPA  
Cheung chi - Wai



٣٨- Monkey Kigand lte تنفيذ S Releton Demon إداء طلبة أوبرا في يونيو عام ٢٠٠١ في  
هونغ كونج وفي (سابع آسيا - الهادي في برلين سبتمبر عام ٢٠٠١) (تصوير D. wong)



٣٩ - جلسة تحضيرية في الأكاديمية تطلبه الموسيقى الصينية قبل جولتهم في النمسا في مهرجان  
HKAPA - L. Wong تصوير في Carinthie يوليو عام ٢٠٠١

## برنامج المسرح التقليدى الصينى

تتناول محاضرات المسرح التقليدى أوبرا Canton، أوبرا بكين، Kun - qu، وأساليب إقليمية للمسرح الصينى الفنائى. لقد تم الاعتراف بالأوبرا التقليدية الصينية كشكل فنى، كنوع مثالى للمسرح الكامل متطلباً أقصى درجات الرقى، وقدرات فى الغناء، والأداء والإلقاء والحركة، وهى العناصر الأربعة لطريقة العرض. تولى الأكاديمية أهمية كبرى للمحافظة بالأشكال المختلفة التقليدية للفن التى تكوّن جزءاً كبيراً من الثقافة الصينية.

ولعبت أوبرا Canton، التى تنغنى فى اللهجة المحلية، دوراً هاماً فى تاريخ هونج كونج، برغم هبوطها فى السنوات الأخيرة. وبالتالي، كمرحلة أولى فى تنمية المسرح التقليدى الصينى كتخصص، تقدم الأكاديمية تعليمًا وإعدادًا على أربع سنوات يتم فى نهايتها الحصول على دبلوم مهنى. وأيضاً، الأكاديمية لها مشروع فى إقامة مركز للمسرح الصينى التقليدى فى السنوات القادمة.

### ثقافة عامة

إن دراسات الثقافة العامة تشكل جزءاً أساسياً فى برامج الاعداد. تقدم محاضرات فى الحضارة، الثقافة والمجتمع. توجد أيضاً محاضرات فى علم النفس، تحليل ثقافى بعد مشاهدة أفلام، أدب صينى عصري ومعاصر، وإدارة فنون.

بصورة أكثر تحديداً، دراسات الثقافة العامة يكون من أهدافها إدخال في الأعداد المهني للطلبة مجموعة متماسكة من المعارف في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية، وزيادة اهتمامهم بالدراسات والأبحاث الأكثر عمقاً، والسماح لهم بفهم أهم التيارات السياسية، والاقتصادية، والفكرية، والاجتماعية والثقافية، إعداد طلبة مستقلين لهم روحاً إبداعية ولكن أيضاً نقدية، وزيادة إحساسهم بمفاهيم الزمان والمكان كمعطيات أساسية لدور الفنان في العالم المعاصر، وأن يجعل من الطلبة محامين مهرة لفنهم، قادرين على رفع شأنه.

### إنتاجات وعروض

تمتلك الأكاديمية الأماكن الخاصة بها للعرض، وذلك لتقديم العديد من الإنتاجات والعروض التي تعتبر نهاية تعلم التخصصات المختلفة. فلديها مسرحان على الطريقة الإيطالية (الأول يحتوى على أربعمئة وخمسة عشر مقعداً، والثاني على ألف ومائة وثمانين مقعداً)، واستوديو مسرح يُمكن تحويله وتصل قدرة استيعابه حتى مائة وعشرين شخصاً، قاعة حفلات موسيقية بها أربعمئة مكان مزودة بآلة أورج ذات إحدى وأربعين نوتة تمت صناعته في النمسا، وقاعة الحفلات الفنية، ومدرج به خمسماية مكاناً.

في الأكاديمية، يتم الحكم على مستوى إتقان الطلبة بالإنتاجات، والعروض، والحفلات الفنية التي يقدمها الطلبة في السنة النهائية من خلال تخصصهم الأساسي.

فى كل عام، تقدم مدرسة مثل تصميم الرقصات التى تقوم بها الطلبة وبعض الورش (صورة III، ٥، ٦) تشترك مدرسة الموسيقى سنوياً فى عروض داخل الأكاديمية وفى الخارج، منها أوبرا واحدة أو اثنين (صورة I، ١). وتقدم مدرسة المسرح وسبعة إنتاجات وورشتين عمل على المسرح سنوياً. وتشارك مدرسة تقنيات المسرح (المكوّنة من طلبة ديكور، وهتيون، وريجسيرات، ومصممو أزياء...) فى تنفيذ مجمل إنتاجات الأكاديمية. ويتعلم طلبة مدرسة السينما والتلفزيون، بفضل عملية تقنية وإبداعية، صناعة أفلام وفيديو ذات أحجام وأنواع مختلفة: أفلام خيالية ووثائقية مهمة وأفلام رسوم متحركة يتم تنفيذها بالكمبيوتر أو أفلام دعائية فى ٢٥ مم.

يكون جزء كبير من أنشطة مدارس الرقص، والمسرح، والموسيقى فى الاشتراك فى جولات فى الخارج وفى الاشتراك فى مسابقات فنية أو مهرجانات دولية (صورة ٢٧ إلى ٢٩). ويساهم طلبة مدرسة تقنيات المسرح بالدعم التقنى للإنتاجات فى الجولات. يتم اختيار أفضل أعمال مدرسة السينما والتلفزيون للاشتراك فى المهرجانات الدولية. تأتى مصروفات هذه الأنشطة من مؤسسة Jokey Club فى هونج كونج، ومساهمات مؤسسة الأكاديمية لفنون العرض، وكذلك من مصادر أخرى مختلفة للرعاية. بالإضافة إلى ذلك، تدعو الحكومة بانتظام طلبة الأكاديمية، خصوصاً طلبة مدارس الرقص والموسيقى، للظهور فى بعض الحفلات الرسمية فى هونج كونج، أو أثناء مناسبات تنموية فى الخارج، وتتولى المصروفات الضرورية لذلك.

وقد سمح اشتراك الطلبة فى المهرجانات الدولية فى الأعوام السابقة، باعتراف النقّاد . وقد حصل فريق من طلبة الرقص على الجائزة الكبرى لأحسن مدرسة، بمهرجان الرقص بمدينة براج Prage عام ٢٠٠٠ هذا من بين واحد وأربعين مدرسة. وحظيت أعمال طلبة السينما والتلفزيون بتقدير جماعي فى المهرجان الدولى للقلم الذى يعدّه طلبة Seh Suchte فى بوستدام، فى بألمانيا و تل أيبب فى إسرائيل. وحصلت سلسلة الحفلات الموسيقية لطلبة مدرسة الموسيقى على لقب أفضل عرض فى عشر سنوات فى مهرجان Carinthie فى بالنمسا، فى يوليو عام ١٩٩٩، وتمت مرة أخرى دعوة مدرسة الموسيقى فى مهرجان عام ٢٠٠٠ . وقد تم أداء أعمال طلبة مؤلفين موسيقى فى مهرجان الصيف Cincinnati، ومهرجان الموسيقى الآسيوية فى yokohama فى اليابان. وحصل كثير منهم على جوائز. وقام طلبة الفن الدرامى بتقديم عروضهم خلال جولات فى بكين، وجانجز وماكاو.

## مشاركة النظم المتداخلة

إحدى الخصائص المميزة لكل عروض وإنتاجات الأكاديمية هو أنها قد تم تنفيذها بواسطة طلبة تقنيات المسرح، فيما يخص الرقص، والمسرح، والأوبرا، والمسرح التقليدى الصينى . يقوم هؤلاء الطلبة بتنفيذ الديكورات، والملابس، والإضاءة، والصوت، والإدارة، والسينوغرافيا، والإكسسوارات..... وتقوم مدرسة تقنيات المسرح تدريجياً بتوسيع مجال برامجها إلى إعداد سينمائي وتلفزيونى. وهكذا سوفى يستطيع الطلبة أن يشتركوا فى تنفيذات مدرسة السينما والتلفزيون.

وهذه بعض أمثلة المشاركة للنظم المتداخلة: "من طريق الحرير إلى برودواي" يتداخل في هذا المرض الرقص مع الموسيقى الصينية والكوميديا الموسيقية وموسيقى الجاز. أما الكوميديا الموسيقية Damn Yankees فيقوم بتنفيذها سويًا مدرسة الفن الدرامي والرقص والتقنيات المسرحية. ويشارك طلبة الرقص ومغنيون وأوركسترا من مدرسة الموسيقى في أوبرا Orphée aux enfers، ويقدم كل من مدرسة الموسيقى ومدرسة الفن الدرامي نسخة كاملة، قلما يتم تقديمها، لـ Histore du Soldat للكاتب Stravinski بمشاركة أوركسترا، وممثلين ورواة.

يوجد شكل آخر للأنظمة المتداخلة على مستوى التعليم ويتم تقديم بعض المحاضرات مثل مدخل إلى فنون العرض ومحاضرة عن الثقافات الإقليمية في الصين عن طريق فرق من مختلف المدارس. يتبادل أساتذة الأقسام المختلفة الخبرات والمهارات. وعلى سبيل المثال، سيقوم أستاذ المسرح بإلقاء محاضرات الصوت أو الحركة في إطار الكوميديات الموسيقية. تفتح بعض محاضرات التاريخ أو تاريخ الفن لطلبة التخصصات الأخرى كمحاضرات اختيارية. إن الإمكانيات العديدة للتداخل بين الأساتذة والطلبة هي أنظمة هنية مرتبطة بعضها ببعض هي التي تميز الأكاديمية، ويعتبر ذلك أيضًا بداية شبكة احتراف مهنية للمستقبل.

في عام ١٩٩٩، اشترك ثمانية عشر طالبًا من مدرسة الرقص في تصوير "غفوة على البحيرة"، وقدموا رقصة لأقلية Dai في المقاطعة الصينية Yunnan. وقد قام بتنفيذ التصميم الشرقي للرقص ونقله من المسرح إلى الشاشة مدير تعليم الرقص الصيني. وقدمت مدرسة تقنيات المسرح الملابس

وكان مدير مدرسة القسم السينمائي هو المنتج والمنفذ للعرض. وتم تصوير الفيلم على مدار ثلاثة أيام في استوديو التليفزيون الخاص بالأكاديمية بمشاركة ستة طلبة من قسم السينما. وقد فاز مؤخرًا هذا الفيلم بالـ Silver Screen Award في مجموعة فنون العرض في المهرجان الدولي للسينما والتليفزيون الذي أقيم في سيكاجو عام ٢٠٠١. قامت مدرسة المسرح مؤخرًا بإنتاج Le Magicien d'og واشترك في العرض طلبة تم اختيارهم من مدرسة المسرح والرقص. وقدمت مدرسة الموسيقى الموسيقيين للاوركسترا، كذلك مدرسة السينما والتليفزيون التكنولوجيا الخاصة بالإضاءة و les Progitan. وقامت مدرسة تقنيات المسرح بتنفيذ وتوريد الدعم التقني للعرض. وأخيرًا تم تقديم مشروع حديث لنهاية الدراسة لنفس هذه المدرسة يتمثل في عرض للعرائس للأطفال بعنوان Les Aventures au Pays de L'arc - en ciel. ولتنفيذ المشروع، تم الحصول على أكثر من عشرة آلاف دولار من مختلف شركات هونج كونج، وتكوّن فريق الإنتاج من طلبة خمسة مدارس تابعين للأكاديمية. كتب طالب من قسم الفن الدرامي السيناريو، قام طلبة المسرح، والتقنيات المسرحية بتحريك العرائس، وقام طلبة الموسيقى بالعزف، وقام طلبة السينما والتليفزيون بتصوير العرض بالفيديو، وقام طلبة مدرسة الرقص بتنفيذ تصميم الرقصات وإبداء النصائح فيما يخص الحركة. وتولى طلبة التقنيات المسرحية كل عناصر الإنتاج: الديكور، الإضاءة، الملابس، الإكسسوارات، الصوت والإدارة. إجمالًا، اشترك خمسون طالبًا في هذا المشروع.

وتم تنفيذ تسجيلات على CD وفيديو. بخلاف العروض تولى قسم الصوت فى مدرسة تقنيات المسرح التسجيل وإنتاج عدد ٢ CD، تقدم طلبة القسم فى مدرسة الموسيقى، أثناء الاحتفال بالعيد العاشر والخامس عشر لإنشاء الأكاديمية.

يشترك بانتظام طلبة السينما والتلفزيون فى إنتاجات للتلفزيون، على سبيل المثال Le Magicien d'oz وإنتاجات الفيديو لعروض مدرسة الموسيقى. ويقومون بتصوير أهم دروس مدرسة الرقص ويقدمون العناصر الإعلامية للعروض على المسرح.

### **بعثات للدراسة والإعداد بالخارج.**

بخلاف الجولات الدولية، يُدعم التعلم داخل الأكاديمية بأنشطة متنوعة وكثيرة خارج هونج كونج. من بينها، أسعار للدراسة بالخارج، زيادة مؤسسة مهنية و تربوية، دورات تدريبية مكثفة فى شركات مهنية وإعداد بالخارج. وهذا يساهم فى إعطاء الطلبة الفرصة لإقامة علاقات وتبادل الأفكار مع فنانين فى المستوى نفسه وكذلك مع فنانين محترفين فى بلاد أخرى.

بعض الأمثلة الحديثة: سفر للدراسة يخصص ثقافة الأقليات فى Yunnan تم تنظيمه لطلبة الرقص الصينى وكذلك زيارات فى أهم مسارح بكين وفى المؤسسات التربوية لطلبة الرقص الصينى وكذلك زيارات فى أهم مسارح بكين وفى المؤسسات التربوية لطلبة المسرح وتقنيات المسرح. وحضر طلبة الإضاءة، فى تايلاند، سيمينار خاص بالإضاءة المسرحية. وقام الطلبة المقيدون

فى محاضرة الثقافة العامة وعنوانها "المدينة والفنون" بسفر للدراسة فى المراكز الثقافية العامة فى أوروبا وأخيرًا، سافر طلبة مدرسة السينما والتلفزيون إلى الولايات المتحدة لحضور محاضرة وزيارة معرض عن التقنيات المتعددة.

إن فرص حضور دورات تدريبية وإعداد بالخارج تسمح للطلبة بالتدريب داخل محيط مهنى والعمل مع فنانين جديدين. اشترك طلبة الرقص الكلاسيكى فى دورة إعداد مدتها ثلاثة أسابيع فى البالية الملكى الدنماركى بكوينهاجن.

وحضر طلبة الموسيقى من جهة، والتأليف الموسيقى من جهة أخرى، دراسات مكثفة مع عازفين ومؤلفين موسيقيين معروفين فى جانجزو، وشنغهاى ويكين. ويمثل طلبة التقنيات المسرحية كمساعدين فى العديد من المهرجانات والتطبيقات فى اليابان، وبريطانيا والولايات المتحدة. ويتلقى دوريًا طلبة فى الرقص والموسيقى إعدادًا فى مهرجان جامعة Duke للرقص الأمريكى، ومهرجان موسيقى Aspen فى الولايات المتحدة.

يتم تمويل أسفار الدراسة والإعداد والدورات بالخارج عن طريق الهبات الخارجية، والمنح ورعاية مؤسسة Jockey Club بهونج كونج على سبيل المثال، ومنح تبادل لمؤسسة بنك هونج كونج، والمكاتب الثقافية لآسيا وكذلك صندوق المعونة May and Stanley.

## تعليم وتعلّم فى الأكاديمية

عندما يتم إعداد الفنانين، فإن الممارسات الفنية لا تتم بصورة أوتوماتيكية بناء على طلب. إن إجبار الطلبة لمواجهة المخاطر ودعمهم فى مجهوداتهم هو المهمة الرئيسية لأستاذ الاستوديو. طبقاً لتحليل Howard Garner فى كتابه Gréer des esprits<sup>(٥)</sup>، فإن فصائل أساليب الرموز التى يعمل فيها البشر تتغير بطريقة مذهلة: فمثلاً، إذا كان الأمر يخص الشعر، أو الرقص، أو التحت، أو علم النفس أو العلوم. فى كل حالة، ينتهى المبدعون بأظهار شبكة مبادئ أو فرضيات بدائية قادرة على تنظيم كمية كبيرة من المعطيات فى مجال اهتمامهم ليس فقط تكون هذه الرموز وأساليب الذهنية الضرورية لتشغيلها وتوصيل اكتشافاتها للآخرين فى مختلفة جوهرياً.

إن طرق وأساليب القيام بتدريس فنون المرض هى أيضاً متنوعة مثلها مثل الأماكن التى تتم فيها. إن خاصية الأكاديمية تكمن فى تفضيل التمرينات العملية. هذه الاختيارات واضحة جداً فى التصريحات وفى الهيكل التنظيمى ويدعمها النصائح المستمرة لأصحاب العمل الموجودين والمهنيين المسئولين عن جودة العروض.

---

Greating Mind : an anatomy of Greating seen Through : Howard Garner The (٥)  
Lives of Freud, Einstein, Pieasso, Strevinsky, Eliot, Graham and Gand hi,  
New York, Basie Books, 1993.

## التدريس في الاستوديو والتعلم في فريق

يتطلب تدريس فنون العرض أساتذة متخصصين وتناولا محدداً للتدريس. إن التدريس يدور في أغلب الأحيان في الاستوديو، وهو شيء معتاد في فنون المسرح، والفنون التشكيلية أو الهندسة المعمارية، ولو أنه يوجد في الأكاديمية اختيارات واسعة: محاضرات عامة سمينرات، إشراف داي، جلسات إيضاحية، ورش عمل وتعلم العمل في فريق. مما يسمح باعتبار امكانيات كل طالب. يتعلم بعض التقنيات المتناسبة مع احتياجاته الخاصة وتقوى العلاقة بينه وبين أستاذه. ويتم بذلك تنمية مبادئ التدريس وموقف من جانب الطلبة، مما يؤدي إلى ممارسة للفنون مبنية على تداخل الممارسة العملية بالنظرية.

إن التدريس المسرحي في الاستوديو هو الطريقة الأكثر فاعلية للعمل على الصوت، والحركة والأداء في الاستوديو، ويسمى أيضاً قاعة الجلسات التحضيرية، يمكن لمجموعات صغيرة من الطلبة أن يربطوا بين المهارات العملية المتقدمة والمعارف المكتسبة خلال المحاضرات النظرية.

أما عن الرقص، فإن الطلبة يقضون ساعات طويلة يومياً في متابعة محاضرات تقنية والتحضير في الاستوديو، وكثيراً ما يوصف بمعبد للرقص، لأنه مزودٌ بحائط مغطى بالمرايا (حتى يتمكن الراقصون من متابعة الأشكال والخطوط التي يبدعها جسدهم)، وقضبان من الخشب لمساعدتهم على الاحتفاظ بتوازنهم، وبأرضية خاصة مطّاة حتى تخفف من أثر وقوع الراقص على الأرض بعد قفزة. وعادة ما يكون الاستوديو عبارة عن مساحة

كبيرة ومفتوحة، عالية السقف، مضاءة جداً بالإضاءة الطبيعية. ويتنقل فيها كثيراً الأساتذة حتى يمكنهم الاهتمام بكل طالب على حدة.

بالنسبة للموسيقى، يُمكن أن تكون الاستوديوهات قاعات صغيرة حيث يتلقى كل طالب محاضرات متصلة بآلته الرئيسية. تستخدم قاعة الحفلات الموسيقية وقاعة الغناء كاستوديوهات كبيرة للإعداد وموسيقى الحجرة. يتم العمل في الاستوديو بأجهزة تسجيل وحاسبات في معمل للموسيقى الإلكترونية.

في الأكاديمية، تعلم الأنشطة في فريق ومأخذ هذا التعليم، في كثير من الأحيان، شكل مشروعات إلى حد كبير كاملة الإعداد، ومركزة على عملية التمكن من القدرات التقنية والإبداعية، مفاهيم ومعلومات بواسطة مجهودات متضافرة. تهم عادة هذه المشروعات مجموعات غير متجانسة مكونة من أربعة إلى ثمانية أفراد يعملون سوياً خلال عدة أسابيع لكي يصلوا في أغلب الأحيان إلى تنفيذ فيلم قصير، عرض مسرحي أو تصنيع ديكور. يتم تقدير المعارف المكتسبة و المشروعات كنتيجة عمل مجموعة.

## ضمان تعليم ذاتي جودة.

ينظم التعليم في الأكاديمية وفقاً للبرامج المختلفة للمدارس الخمس ويتحدد مستواه طبقاً لكفاءة الفريق التريوي والمشاركين المدعويين، و مستوى الطلبة، والوسائل وكذلك الطرق المستخدمة من أجل تنمية وتقديم البرامج.

## هيئة التدريس

إن المستوى الجيد لأساتذة الأكاديمية مضمون بفضل طرق التعمين الصارمة. يتم تحليل كفاءاتهم التربوية قبل التعمين، ويتم التأكد من عطائهم مرة في السنة. يُمكن لكل الأساتذة العاملين بوقت كامل أن يجودوا من مستواهم، وأن يكون لديهم ممارسة فنية داخل إنتاجات الأكاديمية أو في المشروعات الخارجية حتى يمكنهم الحفاظ على كفاءاتهم المهنية والتربوية.

## الفنانون المدعوون .

تقوم المدارس بدعوة العديد من الفنانين ذوى السمعة الدولية الآتين من هونج كونج أو الخارج. يتم توصيف أنشطتهم في قسمين: أولاً، الزيارات قصيرة المدى، من بضعة أسابيع إلى بضعة أشهر، بفرض الإشراف على إنتاجات وإخراج عروض، حضور الجلسات التحضيرية الخاصة بمشروعاتهم أو تولى الاعداد المكثف في مجالات محددة. ثانياً، يقوم بعضهم بزيارات خاطفة: يلقون محاضرات للدراسات العليا، محاضرات عن موضوعات محددة، ويشرفون على سيمينارات.

## المستشارون والمرشدون.

بسبب الحجم المحدود إلى حد ما للأكاديمية، فإن الطالب يمكنه الاستفادة من نصائح وتوجيهات محددة. في مدرسة الرقص، لكل طالب مستشار أكاديمي. في مدارس السينما والتلفزيون، والمسرح وتقنيات المسرح، يُخصص مرشد يتم اختياره من الأساتذة لكل طالب. في الموسيقى، يتلقى كل طالب تعليمًا فرديًا أسبوعيًا من أستاذه الأساسي الذي تربطه به علاقات وثيقة.

## تحضير البرامج

يتم تحضير برامج التعليم الجديدة فى الأكاديمية بواسطة عملية إثبات تتطلب مشاركة كل من اللجنة الاستشارية الخارجية للمدرسة، مجالس إدارة المدرسة والأكاديمية. بهذه الطريقة، يتم توفير مشروعات مضمونة البرامج والمحاضرات لاحتياجات الطلبة، والمهن المعنية والجماعة. يتم مراجعة البرامج كل عام من قبل مجلس إدارة المدرسة وكذلك من لجنة الإدارة ومراجعة البرامج يأخذون فى الاعتبار تقارير المتحدين الخارجيين، تقديرات أصحاب العمل، وتقييم وردود أفعال الطلبة.

## المحاضرات

تقع المسئولية العامة الخاصة بجودة برامج التعليم على عميد المدرسة. يجب أن يراقب المحاضرات وتطورها ويشاركه فى ذلك فريق الأساتذة المختصين بكل برنامج. يتأكد العميد من جودة المحاضرات مع وضع فى الاعتبار ردود أفعال الطلبة، وتقييمهم، وعروضهم على المسرح و / أو أعمالهم الأخرى الإبداعية. يجب على الفريق التربوى أن يتبين إمكانيات تحسين التعليم والعمل طبقاً لذلك.

## تقييم الطلاب

إن عمل الطلبة فى محاضرات عديدة، سواء كانت نظرية، تمرينات عملية أو مشروعات إنتاج، يكون دائماً خاضعاً لمراقبة مستمرة طوال كل فصل دراسى. ويرصد مجلس إدارة المدرسة التقييم والدرجات الخاصة بالطلبة فى نهاية الفصول الدراسية. تتغير أساليب التقييم طبقاً لطبيعة المادة الفنية

ونمط المحاضرة. ويتم تقييم الطلبة، عن التحريرى والشفهى، من قبل الأساتذة على مختلف مظاهر عملهم: الواجبات، المشروعات، تقييم عادى أو تقييم تتواءم لجنة تشكّلها المدرسة، وتتكون من مديرى عروض وإنتاج ومقيمين خارجيين، يكونون من الفنانين المحترفين فى هونج كونج.

## ردود أفعال الطلاب وتقييم المحاضرات

تستخدم المدارس طرقاً مختلفة للحصول على ردود أفعال الطلبة على برنامج التعليم. يتم تقييم مضمون المحاضرات والطريقة التى تتم بها بواسطة اجتماعات حكم على النتائج أو مشاور للطلبة وطرح أسئلة عن المحاضرات.

هذان النمطان للاجتماعات يكونا برئاسة العميد، ويتضمنان مناقشات مفتوحة حول موضوعات تخص الطلبة. يُطلب من الطلبة استكمال الاستجابات أثناء آخر محاضرة فى الفصل الدراسى. ويكون أحد أعضاء هيئة التدريس، ويكون خارجى عن هذه المحاضرة، مسئولاً عن تجميع الإجابات، يدرس العميد هذه التقارير أو يقوم بذلك المسئول عن القسم الذى سيقوم بعد ذلك بالنقاش مع الأساتذة.

تنوى الأكاديمية البدء فى مشروع برنامج دراسات عليا، يهدف إلى الحصول على دبلوم دراسات عليا مبنى على النموذج الأمريكى Master of Fine Arts، والمعروف كأعلى درجة علمية. سيكون دبلوم الأكاديمية مركزاً على العرض، والإنتاج وكذلك مظاهر أخرى للإبداع بهدف مساعدة الطلبة لإتقان مواهبهم، وتقنياتهم ومعارفهم.

سيكون لدى الطلبة الفرصة دائماً لمتابعة مناهج دراسية متداخلة الأنظمة حيث إن الأكاديمية تقدم لهم ستة أنظمة فنية داخل المؤسسة الواحدة. وسيُمكن لتخصصات في مجالات الدراسة والتي ستوحد مدارس كثيرة، أن يتم تناولها بطريقة التأقلم مع التوجهات والاهتمامات المهنية لكل طالب. على سبيل المثال، من الممكن أن تهتم هذه الدبلومات متداخلة الأنظمة بالفن الدرامي والتقنيات المسرحية، الإخراج المسرحي والسينما، إنتاجات في الرقص وفي السينما، التأليف الموسيقي وتصميم الرقصات..... بخلاف ذلك، فإن الأكاديمية لديها مهمة تأسيس مناهج دراسية في الفن الصيني والفن الغربي. إن دراسات الدبلوم ستسمح للطلبة باكتشاف امكانيات التقاء الفنون التقليدية الصينية بالفنون والغربية في عملية إبداع، وذلك من أجل أن يستفيد الطلبة من هذا الدور الفريد للأكاديمية ومن وضع هونج كونج كملتقى للثقافة الصينية والثقافة الاقتصادية<sup>(١)</sup>.

---

(١) ترجمة: برجيث جوتييه وعرض أن ماري جوردون Brigitte Gauber / Marie Gaurdin



## الرقص : ما فى خارج وما فى داخل التخصص

**Isabelle Ginot**

يكمل هذا النص العمل الذى قام به كل من Isabelle و Hubert Godard و Mathilde Launay بمناسبة "Potlarch dérives"<sup>(١)</sup> وقامت بتنظيمه Monnier فى يوليو عام ٢٠٠٠ مدينة مونبلييه. جابوب عشرة راقصين، وراقصات، أو مصمم رقصات من أجيال مختلفة على أسئلة تدور حول إعدادهم: "ما هى الأحداث البدنية، والنفسية، والثقافية التى عاصرت مسيرتكم...؟" فى هذه الروايات التى لا يكف العنف على الأجساد والفكر من اختراق لحظات المتعة والاتفتاح، كان "تخصص الجسد" بالمعنى الذى يقصده Foucauld يفرض نفسه كنموذج مؤثر فى تكوين الراقص. إن هدف تحليلنا : تداخل الأنظمة - بدوره فى إعداد المؤدى - يقابل الأفكار المفتوحة "بهيئة الحركة"<sup>(٢)</sup> : ماهى الروابط التى يمكن إيجادها فى إعداد الراقص، بين "تخصص (بالمعنى التقنى أو نوع هتى) و "تخصصى" (بالمعنى الذى يعنيه Foucala عن "جسد مطيع")؟ لقد نظمت سلسلة أخرى من المقابلات مع

---

(١) "Potlatch dérives" كان جهازاً يمرض خلال عدة أيام، فى مقر المركز القومى لتصميم الرقصات فى مونبلييه Languedoc - Roussillon، وكانت Mathilde Monnier تدع، فى هذه المناسبة فنانين وباحثين مختلفين، إلخ... لتقديم وتبادل اقتراح من اختيارهم، بينما يمر الجمهور بحرية فى المكان (CCN).

(٢) مقال كتبه Isabelle Lounay عن تجربة "Potlatch, dérives"، فى Alferite Protegé, Danse et ، مجلد ٢٩ ، جامعة كييك، قسم الفنون والأدب، خريف ٢٠٠١ .

تسعة راقصين ومصممي رقصات محترفين<sup>(٣)</sup> بخصوص إعدادهم وعلاقاتهم بعمارستهم (متداخلة الأنظمة عرضياً) اليوم. كان من المفترض، مع تقابل أغلب الدراسات التي تمت "على الرقص" و "على الراقصين"، أن تكون البداية بالمعارف الخاصة بالراقصين وفكرهم عن ممارساتهم، وذلك من أجل إطالة موضوع "هبة الحركة" : الفجوة بين المعطيات الجمالية والسياسية المنظّمة لمعظم أنواع إعداد الراقص، والخبرة المجسّدة لراقصين عاملين. إذن فإن التسعة أشخاص المشتركين في هذه الدراسة، وكذلك العشرة أشخاص التابعين لموضوع "هبة الحركة" وكل الذين أجابوا في مناسبات عديدة على أسئلتنا، راقصون، مصممو رقصات، أساتذة رقص، هم مشتركون في كتابة هذا العمل بصورة كاملة. أخيراً، أن هذا العمل لا يدّعي الشمولية، ولكنه يحاول أن يفجّر أكبر عدد من الأسئلة الممكنة في مجال كثيراً ما تهمله الأبحاث.

## أي تخصص؟

ماذا يعني "تعبير التخصص"، أو ماذا يعني "إصدار حركة عبر الأنظمة؟ مم يخرج مؤدى عندما يخرج من الرقص"، ما الذي يميّز بين حركة "رقص" و

---

Marion, Léry, Myriom Lelreton, Céline Ongiloud, Vincent<sup>(٣)</sup> Druguet, yulia Cima Christophe Wavelet, Allon Richard, Pascal queneau, agathe Pfauadel كل التداخلات في هذا النص مأخوذة من مقابلات تمت معهم، ومن مقابلات تمت مع الآتية أسماؤهم: I. Launay و Hubert و B. Charmatz, yulia Cima, W. Godard بالنسبة لـ "هبة الحركة"، Piollet, Mathilde Monnier, Anne - Karine Lescop, Sophie Lessard, Dominique Dupuy Loic Touzé, Mork Tompkins, Céale Proust.

حركة "لا رقص"؟ هل يوجد خارج وداخل الرقص؟ وما هي الأيديولوجية التي تكون مسنودة إلى مفهوم مثل مفهوم التخصص الفني؟ كيف يمكن لهذا المفهوم أن يساعدنا في فهم التجربة التي تم وصفها هنا، عن طريق راقصة معاصرة بعد انقضاء تسع سنوات خبرة مع مصممة رقص معروفة، خصوصاً فيما يخص الطبيعة متداخلة الأنظمة لعملها؟

## كارثة سياسية للأجساد

في بداية هذا النص، يوجد أولاً القلق إزاء ما يمكن أن نسميه كارثة سياسية للأجساد: كثرة الجروح الجسدية والنفسية مثل أعراض انسحاب أساسى للراقص، أو انفلاق أفقه الخيالى. وأيضاً الانعزال الاجتماعى والسياسى، عدم القدرة الدائمة للراقص فى أخذ الكلمة، فى معناها الحقيقى أو المجازى : غياب اللغة، كما يقول Hubert Godard.

إن الدراسات التي تمت منذ نحو عشرة أعوام داخل قسم الرقص فى جامعة Paris VIII<sup>(١)</sup> والتي تخص إعداد الراقص تؤكد دائماً على هذه الافتراضية: الانعزال ذو المستويات المختلفة من علاقات الأستاذ بالطالب إلى علاقات مصمم الرقص بالمؤدي، من الاستوديو إلى خشبة المسرح، من خشبة المسرح إلى الساحة، السياسية، من الدولة إلى مصمم الرقص، من المشاهد إلى الراقص، إلخ... ليس إلا إعادة الأجهزة السياسية فى العمل فى إعداد الرقص، حيث يغيب تقليدياً أى شكل للنقاش والتفكير.

---

(١) الفرقة الدائمة مكوّنة حالياً من I. launay, H. Godard وأنا.

يظهر في روايات "هبة الحركة"<sup>(٥)</sup> موضوع هوية الراقص، التي لم تُكتسب أبداً وهي دائماً مهددة، ومسجونة في الخيوط الضيقة للتخصص: ماذا يعني أن تكون راقصاً، بالتأكيد يوجد موضوع آخر وهو الفيرية: "الأحداث" الإيجابية التي تحدد القدرة على الاستمرار هي في الغالب أحداث هامشية، "تفاصيل" يمكن أن نقول، أحياناً كلمة، مقابلة سرية مع راقص، استاذ أو مصمم رقص. ولكن كثيراً ما تسجل هذه الأحداث خارج مجال الرقص: قراءة، عرض مسرحي، محاضرة غناء... وكذلك، تلعب بعض التقنيات المتبادلة مع تقنيات راقصة أو بديلة لتقنية الرقص الرئيسية دوراً أساسياً في صناعة "جسد راقص" أو أيضاً، يذكر عدد من مصممي الرقص Mark Tompkins, Mathilde Monnier, Dominique Bagouet مثلاً أعمال أدبية، موسيقية، مسرحية أو سينمائية كتأثيرات أو الهامات أساسية لعملهم، وحتى رغبتهم الأساسية هي أن يصبحوا "مؤلفين". إذن سيكون "الآخر" هي الرقص هو الذي يمكنه السماح للراقص أن يفعل ذلك؟ تخصص الآخر، أو التخصص الآخر، يمكنه أن يقوم بدور محوري في تأسيس أو التعبير عن رغبة فنية؟

إن موضوع "الإعداد متعدد الأنظمة لمؤدي العروض الحية" قد تقابل مباشرة مع مجمل هذه الأفكار في البداية، هناك صدى للجيرة: ما هو التخصص (والتداخل التخصصي)؟ وما هي الصلات بين تخصص (فني) وتخصص (بالمعنى الذي يريده M. Fouault)؟

---

(٥) I. Launay: "هبة الحركة"، في Protée, Danse et Altérité، تم ذكره.

وفى الوقت الذى يدعوك كل شىء فى الرقص إلى الخلط بينهما، هل يمكن التفكير فى تخصص لا يكون تخصصاً؟ وما هى درجة واقعية المفهوم الخاص بالتخصص الفنى، الذى يتضمن منطقة حدودية بين مجال (الرقص، المسرح، الموسيقى، إلخ) وآخر؟

إحدى افتراضيات هذه الدراسة، بمد أفكار Michel Bernard عن التعارض بين الجسد و مادته <sup>(١)</sup> هى أن الفصل بين الحركة الراقصة والحركة الناطقة، أو حركة غناء، هو فصل مؤسسى صرف، يركز على استيهام مزدوج ومُفارق "للجسد". من جهة، الاستيهام لجسد مجزأ (أو مبتور) : سيكون الجسد الراقص جسداً بلا صوت، جسد مفنى سيكون جسداً بلا حركة، إلخ. من جهة أخرى، الاستيهام الخاص بجسداً "صاف"، أو متجانس: جسد راقص لا يمكن أن يكون إلا راقصاً، وراقصاً بالكامل، إلخ. إن مفهوم التخصص، كما يتم رسمه فى مؤسسات العرض وخصوصاً المدارس، يمكن إذن أن تكون انكساراً لفكر جسد متجانس، مستقر ومستقل، والمنظم ليس فى تعبيرات مزايا أو أفضليات (إدراكية، حسية، عملية...)، ولكن فى تعبيرات استبعاد. هذه الأيديولوجية الخاصة بالجسد، التى تستمر فى الهيمنة على أغلب مؤسساتنا، تتعارض بوضوح مع تجربة الفنانين، أو على الأقل مع الذين استطاعوا أن يصبحوا فنانين بوضوح مع تجربة الفنانين، أو على الأقل مع الذين استطاعوا أن يصبحوا فنانين برغم المرور من خلال المجال التخصصى للمدرسة: "... (الذين تتقابل حواسه المختلفة فى تعدد أصوات

---

(١) De Le Corporité, Comme anticoerps: Michel Bernard, فى "الإبداع التصميمي".

باريس، المركز القومى للرقص، مجموعة أبحاث، ٢٠٠١، صفحة ١٧ .

متجدد دائماً وتكون هذه الحواس بشكل ما ملائمة آله غريب، متحرك، عارض وغير محدّد والذي يحلو للفنان أن يكون عليه تنوعات مذهلة<sup>(٧)</sup>.

إذن لن نأخذ خلال هذا البحث مفاهيم التخصص ومتداخل التخصص كتأكيدات، ولكننا سنحاول أن نظهر الفجوة المنتجة والفاصلة في آن واحد التي تفصل هذه الفصائل للمؤسسة (مسرح، رقص، موسيقى، إلخ)، وخبرة الراقصين، ولهذا تمّ العمل التخصيري لهذه الدراسة على شكل مقابلات مع "مؤدّين ناضجين". ويتضح شيء أولى: السؤال "هل يجب إعداد المؤدّين في المستقبل بصورة أكبر على تعدد التخصصات؟" يمكن أن يبدو أساسياً لمن يريد أن يفكر في مضامين الإعداد المحترف، ومع ذلك، فالسؤال يبدو ثانوياً بالنسبة لمؤدّين مأخوذون في نشاط محترف منذ من خمسة إلى خمسة عشر عاماً. في الواقع، إن عمليات الإبداع الأكثر شيوعاً للرقص المعارض، فصيحة أخرى لا بد من إيضاحها - تصنع في أغلب الأحيان من "المؤدّي" منتج بصورة كاملة لخامات العرض. وهكذا، برغم الفروق من عرض أو من فرقة إلى أخرى، يمكن لكل مؤدّي أن يعمل فيما يمكن تسميته هنا "كون إمكاناته" وهذا الفلك لا يتحدّد. دائماً وفق الفصائل "رقص"، "مسرح"، "مسرح"، "موسيقى"، إلخ. هذا هو الموضوع المتكرر في هذه الدراسة: ما الذي يمكن أن يراه المراقب للأنظمة المتداخلة، بدءاً من هذه الفصائل الخاصة، ليس بالضرورة الشيء

---

(٧) نفس المصدر، صفحة ٢٢ .

نفسه من وجهة نظر الممثلين. الحديث، الفناء، فمثلاً، ليس بالضرورة انتهاكات (أو تعديلات) لهوية راقص، ولكن الحديث أو الفناء "بطريقة ما" يمكن أن يكون متداخل الأنظمة. فى الواقع، ترجع دائماً المناقشات مع الراقصين إلى أسئلة الهوية: "ماذا يعنى أن تكون ممثلاً، أو مغنياً؟ أو بمعنى أوضح "ماذا يعنى أن تكون راقصاً؟ هذا هو السؤال الخفى الذى يشغل تفكيرهم عن التخصص وعبر التخصصات. هناك ميزة أخرى الراقص: يمر تعريف الهوية بطريقة أساسية عن اكتساب تقنية، وهذه التقنية تمر نفسها بهذه التغييرات المعروفة للجسد، والتي تجمع الموضوع والأداة فى مفهوم واحد: مفهوم الراقص المؤدى.

## إعداد الراقص

إن إعداد الراقص، وبالأخص الراقص المعاصر الذى يهنا هنا، قد أصابه تغيراً فى فرنسا خلال الخمسة وعشرين عاماً أو الثلاثين عاماً الأخيرة. تماماً كما يحدث للإبداع الذى ينشأ خارج مؤسسة، تتخذ أساليب الإعداد فى البداية طرقاً هامشية. فى عام ١٩٧٨، عندما اهتمت الدولة بهذه المشكلة، بعد إلحاح المهنة، وأنشأت مدرسة، المركز القوي للرقص المعاصر فى Angers (CNDC)، واهتمت بتنمية الرقص تدريجياً (الكلاسيكى، ثم المعاصر) فى مناهج الكونسرفتورات، حتى افتتح أقسام كلاسيكية ومعاصرة فى الكونسرفتوارين القوميين العالميين للموسيقى والرقص فى باريس وليون. هذه القصة تجعل اليوم من فرنسا البلد الوحيد الذى يمتلك مدارس مهنية عامة ومجانية. وعلى عكس ذلك، تختفى أغلب الأماكن البديلة للإعداد والإبداع. وهكذا يتكوّن تدريجياً وثائق تربية مؤسسة من المعطيات والممارسات: ماذا

يعنى أن تكون راقصاً، ما هي الصلات بين مضامين الإعداد وطلب الوسط المهني، أى تقنية لأى رقص، ما هو السن المناسب لبدء الرقص، ما هو السن المناسب لمناقشة أى سؤال تقني؟ أخيراً، مع إنشاء دبلوم الدولة لأستاذ الرقص فى عام ١٩٨٩، ومدارس مستقلة للتخضير لهذا الدبلوم، يتم الفصل النهائي بين مجال الإعداد ومجال الإبداع. خلال سنوات، لم يهتم المهنيون، المشغولون بأعمالهم، بهذه المشكلة. وهكذا نرى بقوة رجوعاً ليس فقط محاضرة الرقص الكلاسيكى كمرجع أساسى (وأيضاً فى CNSC فى Angers)، ولكن، على الأخص، عدد قواعد فكر الرقص: الصلة بجسد مثالى، وحركة مثالية، الجسد "كأداة" للمؤدى، المؤدى "كأداة" لتصميم الرقص أو تصميم الرقص....

"مع التوجهات الجديدة للمدرسة، التى كانت تهدف إلى تركيز كل شىء حول الرقص والتقنية أكثر من تركيزها حول تخصصات عدة، تحوّل الموضوع من تربية قسمة إلى تربية سلطة؛ وفجأة، كان الأساتذة هم الذين يعلمون، ونحن، لم نعد نعمل شيئاً. ومع أن، أغلب الأساتذة لم يتغيروا".

ويصاحب تكوين هذا الجسد السلطوى التحفيز لبعض النماذج التربوية وهكذا يؤدى أحياناً الأساسى التقليدى لنقل الحركة (يوضح الأستاذ الحركة التى يحاول الطالب القيام بها ويحسنتها رويداً رويداً) ويصاحب البُعد المعرفى: هو يعفى الأستاذ من الإفصاح عن أسباب ومنايع الحركة. ويصاحب إعادة الحركة الراقصة فصل بين الحركة والمجال الرمزي، والجمالى، والتاريخي، وحتى التقنى. إذاً فإن معرفة الراقص - معزولة عن اللغة والخطاب - قد تهرب "بطبيعة الأشياء" عن مساحة الجدل. وكما رأينا فى الكلمات السابقة،

فإن الموضوع هنا لا يخص ممارسات فردية لأساتذة (وأغلبهم يحاول جاهداً العمل على أكبر انفتاح ممكن)، ولكن أيديولوجية مؤسسية تحيط وتغطي الممارسات التربوية الفريدة. وهكذا فإن إعداد الراقص يمر بمحاولة من أجل سدّ أهق رقصته: استئصال كل غيرته لمجال التعلّم.

إن هذا الاستيهام لتماسك وعالمية الرقص هو بالتأكيد موازى لاستيهام تماسك الجسد. إن ضغط المهارة يؤدي إلى منطق مشترك لكل المدارس: من أجل أن تصبح راقصاً، يجب أن تؤدي كثيراً من الرقص. هذه الحقيقة لم تكن مع ذلك دائمة: هي الخمسينات، كانت أوبرا باريس تقدم ساعتين للرقص أسبوعياً "لقترانها الصغار"، وفي الستينيات، كانت مدرسة Balanchine تقدم ساعتين أو ثلاث ساعات يومياً فقط.

من مدرسة Balanchine، لا أتذكر حالة هلاك كالتى أراها أحياناً حولى في هذا العمر. لم يكن وقتها أناس جرحى، التواءات، مشكلات تصيب الركبتين، كالتى تقابله كثيراً خالياً في الدراسات المكثفة.

في مواجهة الكمّ، فإن مسألة التخصصات الأخرى تفقد تقريباً مصداقيتها: الطلبة الراقصون ليس لديهم وقت للتفرّق، كما نسمع في أحيان كثيرة (وهذا التهديد بالفرق نجده أيضاً في الدراسات الثانوية، المهجورة اليوم أيضاً، بينما يدخل كثير من الطلبة الراقصين في الكتسرفتوارات القومية العليا للموسيقى والرقص في سن المدرسة).

في السنة الأولى، تلقيت إعداداً متداخلاً الأنظمة جداً. في السنة الثانية، قال أحدهم إننا لسنا بالراقصين الجيدين بالصورة الكافية. وهكذا تغيرت إدارة المدرسة، وتم زيادة عدد ساعات المحاضرات الكلاسيكية. ظلت كما هي محاضرات المسرح والموسيقى، ولكن الفكر تغير، ليعبر المعنى كما هو. في الوقت نفسه، تطورت روح المنافسة بيننا. كل ذلك في إيقاع مجنون، وكان جدول الدراسة غير محتمل. في هذا العام، تضاعفت الحوادث.

جداول دراسية مذهلة، تدرج الدروس وفق هدف معين ولكنه غامض (صناعة "راقصين جيدين") كإن هياكل مثل هذه الأنواع من الإعدادات تمكس ليس فقط مفهوماً للرقص، ولكن أيضاً فكرة ما عن الموضوع: "(٠٠٠) المفروض هو تشكيل زمن مفيد بالكامل (٠٠٠) زمن دون عيون أو شواثب، زمن ذو جودة عالية يظل خلاله الجسد متعلق بتمرينه".<sup>(٨)</sup> إذن فالإعداد المتبع في المدارس يكون تقريباً ذا نظام واحد، يعني ذلك أن "التخصصات المرفقة"، ينظر إليها كأداة بالنسبة للإعداد في الرقص: هذا بالنسبة لتاريخ الرقص، محاضرات عن المسرح، والتشريح، وأكثر أيضاً بالنسبة "للإعداد الموسيقي للرقص"، (ثعبان البحر في البرامج) التي من المفروض أن تعطى للراقص الأدوات الضرورية للماء وأجباته المستقبلية تجاه الموسيقى تتراكم المواد المختلفة والدروس لاستكمال صورة وحيدة للراقص، وليس لفتح أفق لما هو ممكن. إن ضغط الوقت الذي يحرم عبث الجسد والفكر، يساهم بتوسع على أن يدرك الراقص الشاب إعداداته كمجموعة متناسقة، وليس كمساحة تجرب

---

(٨) Michel Foucault: "المراقبة والمقاب، نشأة السجن"، باريس، Gallimard،

١٩٧٥، إعادة نشر، Gallimard، مجموعة Tel، ١٩٩٥، صفحة ١٧٧ .

الرقص، من أجل تفعيل هذين الوهمين التوحيديين. من جهة، وهم جسد متناسق، متوحد، يكون قد تم استخراج منه شوائب وجود الآخرين منه - آثار صوتية، كلمات، حركة "مسرحية" يكونون قد تم تنظيفهم بعناية من أجل أن يبقى الجسد نظيفاً، واضحاً، من جهة أخرى، وهم "الرقص"، هذه المجموعة المتناسقة والعالمية في آن واحد والتي يكون الجسد أداة له.

### عبر التخصصية كمضاد للتخصص

يُمكن بوضوح رؤية الفجوة التي تفصل هذه الفكرة المؤسسية وواقع الممارسات التصميمية والمسرحية. إن محاولة التفكير في الممارسات المسرحية المعارضة تفرض إعادة التفكير في فصائل التخصصات كما تراها المؤسسة، وعلى الأخص مؤسسة مدرسة الرقص "حيث يكون من أجلكم تداخل الأنظمة؟" هذا هو السؤال الرئيسي الذي طُرح في هذه المقابلات. تسبب هذا السؤال في ظهور سؤال آخر: بالنسبة للراقصين البالغين، ليس مهماً معرفة إذا كان أعدادهم قد سمحت لهم بالبدء في هذه أو تلك من المسارات متداخلة الأنظمة، أو إذا كانوا قد استفادوا من الأدوات التقنية الكافية، ولكن، إلى أى مدى قد فتح لهم الإعداد طاقة تسمح بمواجهة عبر الأنظمة (transdisciplinarité). "Trans" هنا تعني أن مجالات الرقص والمسرح والموسيقى، إلخ، لا تظهر لهم بالضرورة وكأنها مقطعة ومعزولة، وإن المؤدين يمكنهم أن يتطوروا داخلها كما بداخل مساحة مشتركة، هي مساحة المسرح، حيث تكون بعض المناطق بالنسبة لكل واحد أكثر ألفة من غيرها. في حكاياتهم، إن اللحظات التأسيسية هي التي تُدخل التناظر بداخل التخصص. وهذه الأوقات ليست مهمة فقط لأنها قد سهّلت، في بقية المشوار المهني،

الدخول إلى الممارسات عبر الأنظمة، بل أكثر من ذلك بكثير، معنى تظهر كما لو كانت قد حددت نجاح مشروع أن تصبح راقصًا، أعلى من أى سؤال جمالى.

إذاً ليس المطلوب استخلاص نتائج أو وضع تعريفات، ولكن إعداد التفكير فى مسألة التخصصات كديناميكيات وليست كأبنية مستقرة ومغلقة، محاولة تحديد - فى أماكن مختلفة للممارسات التربوية، والفنية و المعنوية - المساحات غير المستقرة أو الفجوة، الفراغات، حيث يذوب كل تخصص ويقتوى فى آن واحد، مثل الصورة الوهمية للهوية / الفيرية التى تحلق فوق هذا النص. من أجل معرفة ما يهرب بوضوح، فى خبرة الراقص، من تأسيس التخصصات الفنية، يجب الرجوع إلى فكرة الجسدية كما يقترحها Michel Bernard: فى الوقت نفسه إدراك مستمر وتناهر، حيث يكون السمع والبصر والتحريك متخالطين ويميدون تكوينهم بلا انقطاع من أجل إعادة تأليف تجربة الموضوع، حتى وإن كان راقصًا، كل جسدية هى بطبيعتها عبر تخصصية، أو أكثر من ذلك أيضاً تجهل التخصصات. إذن يجب أن يتم المرور من "جسدية كمضاد للجسد" كما يقول Michel Bernard<sup>(١)</sup>، إلى عبر التخصصية كمضاد للتخصص.

تؤكد المقابلات التى قمنا بها أيضاً على أهمية وضرورة إعادة خلق الروابط المقطوعة بين الممارسة الفنية والفكر التربوى فى الرقص. لا يمكن اختصار هذه الروابط بأن عدداً من الفنانين يتم دعوتهم دائماً للتدريس فى مؤسسات الإعداد، ولكنها يجب أن تمتد إلى العلاقات بين المؤسسة - المدرسة والوسط المهنى، خصوصاً بتفكير عن السياسات العامة للإعداد. إن الأفكار

المطروحة هنا تُظهر الفجوة الموجودة بين مفاهيم واضحة ظاهريًا والطريقة التي تتم بها، وخصوصًا التي لا تتم بها في الممارسة الفنية. هي تُظهر أيضًا إلى أي درجة هذه الفصائل الخاصة بالتخصصات الفنية تمنع التفكير، كيف يمكنها أن تمنع الرقص، وأخيرًا كيف ينتج الفنانون اعتبارًا من خبرتهم للمعارف الفعالة التي تهرب من الفصائل المؤسسية. هذا النص لا يريد إلا أن يكون عرضًا وشرحًا للعمل الذي يتم في الاستوديوهات عن طريق الراقصين، الذين لا بد أن تكون كلمتهم أساسية في هذه الميادين، ولو أنهم عمومًا هم آخر من يستشار.

### من الإعداد إلى المهنة: سببية غير خطية

كل عرض عاجز عن الكشف عن العلاقات الداخلية بين جهاز (للإعداد، للإبداع، للعلاقة....) وحكاية موضوع. هذه المقابلات تُظهر انفراد كل مسيرة: كيف يمكن للمدرسة نفسها أن تحدث، على شخصين، تأثيرات مضادة: كيف يمكن للمحاضرة نفسها أن تقيّر القيمة في مضمون متغيّر. كل رواية يكون لها تاويلات عكسية التي تظهر أن العرض لا يستطيع أن يحدد حجم تجربة، وأنه لا توجد سببية خطية بين المشروع التريوي لإعداد وموروث الراقصين في حياتهم المهنية بعد ذلك.

"لقد تم إعدادي على الكم وعلى الكيف، إذنًا استطعت أن أختار كيف وأين يتم إعدادي ولكنني آسفة على عدم متابعتي لمحاضرات موسيقى. عندما بدأت في الرقص، كنت جاهلة تمامًا موسيقيًا. ولا أعرف الموسيقى وعندما ذهبت إلى Odile Duboc، من أجل تنفيذ Trois Boléros<sup>(١٠)</sup>، كان عليها مع

(١٠) مسرحية مكونة من واحد وعشرين راقصًا، عام ١٩٩٦. وهي من ثلاثة أجزاء، بثلاثة تفسيرات موسيقية مختلفة من Rouel.

راقصيتها أن تجعلنى أعمل الكثير. وهذا ما ساعدنى على تخطى المشكلة.

يكتسب أغلب الراقصين مهارة العَدّ الموسيقى من خلال محاضرات الرقص وليس من خلال محاضرات الموسيقى: هذا يخص قاعدة العلاقة بين الرقص والموسيقى الأكثر اتفاقاً. المشكلة هي إذن، بالنسبة لهذه الراقصة، أن نعرف كيف أنها لم تستطع اكتساب هذه المعرفة الأساسية وفقاً للطرق التى تفعل عادة بالنسبة للراقصين. هل هي تصف هنا فعلاً "نقص موسيقى"، أو الطريقة الخاصة التى عبرت بها الرقص - وهو ما شرحته "كرقص" أثناء الاعداد؟ هذه المسألة هي فى قلب التناقضات المفهومية للزمن: إيقاع، درجة سرعة، وزن، سرعة، تركيب جمل، نبرات، إلخ، كلها خصائص لتصميم الرقص والموسيقى. على كل راقص إذن، هي نهاية إعداده، أن يتقن مهارات فى مجال الزمن، حتى ولو كان لم يتلقى محاضرات فى الموسيقى إذاً أسمينا عموماً هذا المجال "موسيقية الحركة"، فهذا يدل على ذا التناقض: صفة جوهرية خاصة بالرقص يقال إنها كما لو كانت ملك للموسيقى، وذلك لأسباب تاريخية قلّما يباح بها الطلبة الراقصين. تستطيع راقصة ناضجة اليوم أن تشعر بنقص فى التكوين الموسيقى، بينما تكون هذه المشكلة قد تمّ حلّها، فى المثال السابق، خلال إبداع مصممة الرقص Odile Duboc، والتى يتميز علمها بأنه "موسيقى جداً".

إن العلاقة مع المسرح، ويتجديد أكثر محاضرة المسرح، ليست متناقضة بصورة أقل كثيراً من الشهادات تتحدث عن هذه المحاضرة الرهيبة عن المسرح، وتميل هذه الشهادات إلى أن يكون بموجب ذلك الراقص شخصياً

"قد اختار الصمت" ويمكن تعريف وجوده في غياب الكلمة والصوت. ومع ذلك، يتضح أن عددًا من هذه المحاضرات المكروهة عن المسرح كانت تميل إلى الارتجال، الذي يغيب عن بقية برامج المدارس المعنية. هل هو إذن "المسرح الذي يخيف راقصى المستقبل، أو الارتجال الذي يتعارض مع النماذج التربوية لمدرستهم؟ ماذا نقول أيضًا عن أن هذا المسرح، الذي يخيف في داخل المدرسة، يكون بالنسبة لآخرين المحاضرة التي سنتبعها في الخارج والذي يسمح بتحمل النموذج التخصصي لمدرسة الرقص؟

وأخيرًا يظهر أمام عيني، من خلال هذه العروض، ضوء خاص جدًا ومنحاز لغير التخصصي كطاقة للتغيير أو الانتهاك، من هنا، يتحدد الإعداد بدوره عبر التخصصية كخريطة ليس للأنواع الجمالية، ولكن "لمساحات الحركة"<sup>(١١)</sup> متاحة للشخص الراقص، حدود فاسدة تحدّد أراضية.

## تخصصات تخصصي

في الرقص كثيرًا ما يختلط مفهوم التخصص كنوع جمالي مع مفهوم الجدية (أن تكون ملتزمًا)، ومفهوم جهاز السلطة على الأجساد (تخصصي) إن "الذي سيصبح راقصًا" هو بالنسبة لكل شخص عملية تضيق رغبة وخيال، لسلسلة من الميكانيكيات للإعداد، في آخرها، كما نظن، إذا ما تم التغيير، سنكون قد اكتسبنا هذه الهوية للراقص<sup>(١٢)</sup>.

(١١) استخدم هنا مفهوم تناوله Hubert Godard: "عندما أقول "حركة"، لا أفكر فقط في الحركة، ولكن لكل مداه الرمزي . Le geste menquont ، في Etats de corps، في المجلة الدولية لعلم النفس، رقم ٥ ، باريس ، ١٩٩٤ .

(١٢) الرجوع إلى التحليل المفصل لهذه الأسئلة في هبة الحركة Protée, Donse et alterite في Le don du geste

فى البداية، التخصص "يصنع" الأفراد: هو التقنية المحدودة لسلطة تتعامل مع الأفراد كأمياء أو كادوات لتمرينه فى آن واحد".<sup>(١٣)</sup> بعبارة أخرى، إن التخصص هو الذى يصنع الراقص، إلى درجة الوصول إلى شيء زائد: الراقص هو الراقص، لئى يكون راقصًا، يجب أن يكون راقصًا<sup>(١٤)</sup> من أجل استكمال هذا المشروع، الكل يعلم، يخضع الراقص المستقبلى لنظام قاس، محدد بدقة بتمرينات إعدادات تجعل تدريجيًا جسده خاضعًا لأمور الأستاذ أو مصمم الرقص....، يغير من خريطته وصورته ليقتررب قليلًا أو كثيرًا من الراقص الذى لا يمكن الولوج إليه كلية. التدريب، وقد أصبح عنصرًا فى تكنولوجيا سياسية للجسد والزمن، لا يرتفع نحو شيء آخر، ولكنه يميل إلى أخضاع لم ينتهى أبدًا<sup>(١٥)</sup> فى كثير من الأحيان، تروى حكايات الراقصين هذا عدم الاكتمال التام للهوية: ولا دبلوم نهاية الدراسات، ولا نجاحات العمل، ولا مجرد العمل كراقص مخترف، يمكنهم تمويض هذا النقص فى التواجد من قبل الأستاذ<sup>(١٦)</sup>. بالنسبة لبعضهم وهكذا، هذه الشرعية أو التأكيد الخاص بالهوية لا يكون إلا نادرًا ملك الطالب أو الراقص سلطة الأستاذ (ليس كفرد سلطوى، ولكن كحلقة فى "الألة التخصصية"، هنا حلقة فى مؤسسة الرقص)

---

(١٣) Surveiller et punir, naissance de la Prison: M. Foucault, تم ذكره،

صفحة ٢٠ .

(١٤) تستخدم Salrine Prokhoris مثال تحصيل حاصل لاثبات الطبيعة المفتعلة لمفهوم

الهوية، وعلى الأخص: هوية "الرجل" و "المرأة". الرجوع إلى Le sexe presroit

باريس، Aubrier، ٢٠٠٠ .

(١٥) M. Foucault، سبق ذكره، صفحة ١٩٠ .

(١٦) نفس المرجع صفحة ١٨٩ .

تعمل على الشخص الراقص خارج إطار المدرسة أو الاعداد: ليس كاستقلال للطلبة، ولكن لأن سلطته على الجسد "الراقص - المطيع" هو مكون لهوية الراقص<sup>(١٧)</sup> تمامًا كما يكون مكون للنظام التخصصي. إن مفهوم التخصص يمكن أن يفهم ليس بدءًا لما يسمى لانتاجه (بالنظر إلى تلك طبيعة المهارات الحركية التي تشرع هوية الراقص) ولكن بدءًا مما يلفظ. على مستوى الرقص، إن بناء حركة "متخصصة" (ماهرة) يكون على حساب ضعف حركات أخرى: عدد راقصين ذوي مستوى عالي يتعرضون لصعوبات كبيرة لتنفيذ حركة تبدو ظاهريًا بسيطة مثل العدو، إن صفات الارتقاء كثيرًا ما تبنى على حساب الوزن، وعلى العكس، إلخ.

هذا ما سنسميه، مع Hubert Godard، "طاقة الحركة"، بناء مركب للطاقة غير المألوفة للشخص المنسوج مع التنفيذات المرتبطة بالتعلم.

ولكن هذه طاقة حركة لا تفهم ببساطة بتعبيرات تقنية: هو يتضمن مُجمل "عالم الحركة"، كما يفهمها Godard. "الذي سيصبح راقصًا" يتكون من الاكتساب التخصصي للمهارات الحركية، وكذلك من تشكيل مجموعة محركات، أو على الأقل نقائص (مثل الدخول الخطاب). إن "عالم الممكنات" أو طاقة حركة الراقص لديه كنتيجة طبيعية لن المستحيلات أو الحركات الممنوعة.

---

(١٧) تبدو هذه الشرعية، ضمن الشهادات المسجلة، الخاصة بالهوية المشوهة لدى الراقصين الذين تعلموا في مدارس مؤسسية. على العكس، الذين بدأوا متأخرين، وعلى طرق تعليم ذاتي؛ لم يقابلوا نفس الصموية. "عندما لا تلتحق، بمدرسة، يمكن أن تكون "راقصًا" في اليوم الذي تحدده"، هكذا قال أحدهم.

وهكذا تظهر مجموعة متناسقة، تكون المدرسة هي آلة الإنتاج للأشياء (الراقصون) والمعتاد، وحيث يمكن أن نرى التخصص كعالم فاسد أو مغلق. ومع ذلك هؤلاء "الذين سيصبحون راقصين" لا يتم إعدادهم على مجرد صلة هيمنة. مهما كان النظام الذي تم إعدادهم من خلاله (إلى حد ما تخصصي)، إن من "سيصبحون راقصين" استطاعوا أن يكونوا مع أنفسهم حتى لا يهدم هذا النظام رغبتهم، وإن هذه الرغبة لا تقبض على تشغيل هذا النظام. بمبارات أخرى، نجحوا في اختراع وحماية تفكك جسدهم، برغم هيمنة النموذج المؤسسي للجسد. تعريفاً، إن مثالية الراقص غير موجودة، إذن، فإن كونك، هذا يعني محاولة الوصول إلى هذه المثالية لجسد، لا يكفّ الجسد الموجود أن يتمدها، ويماكسه ويفشله<sup>(١٨)</sup>، وفي الوقت نفسه، تعريف نفسه والتأكيد على ذاته عن طريق هذه التمديات. "أن تكون راقصاً"، يعني التشكيل بين هوية مثالية (ودائماً غير مألوفة) وذاتية تعاكس أو تهرب من هذه المثالية.

في هذا الاتفاق بين القاعدة والاستثناء، بين الشخص والمؤسسة، إن الاختيارات الفردية للطلبة هي التي تصنع الفرق، ولكنهم لا يزدهرون إلا إذا قابلوا انتباه الآخر. كل هذه الروايات التي جمعناها تشهد على أهمية المقابلة، بداخل أو خارج المدرسة. إنه لغريب نظام الرقص الذي يحاول جاهداً في تطويع الجسد والقضاء على تفرّد، وفي الوقت نفسه لا يعترف بوضوح الراقص والفنان إلا بالنسبة للذين يعرفون كيف يهرون من قواعده.

---

(١٨) Le don du geste : I. Launey، في Proteé, donse et alterité، سبق ذكره .

ولهذا فإن صورة الكون المزدوج للمكائن والمنوعات مجرد وهم، تماماً مثل الهوية والغيرية<sup>(١٩)</sup>؛ "هوية" الراقص تعمل عن طريق حدود، حيث ترتبك وتختلط مع "ماليس رقصاً" أو يتعدى الراقص حماية لجسد يقاوم المثالية، خروج إلى الأماكن الخارجية للرقص والتي تسمح في النهاية بالبقاء فيها.

- إن وجود تخصص. رقص وفساده تجاه تخصصات أخرى هو تركيب بحث، تجهله خبرة الراقصين. لأن هناك الآخر في داخل كل شخص، يكون التبادل ممكناً؛ لأنه يوجد الراقص، يكون ممكناً وجود الرقص.

## حدود التخصص.

إذا كانت الفصائل "التخصصية" تبدو متداخلة وقابلة للنقاش، فهذا لأنها مرتبطة بفصائل أخرى غير مستقرة فعلاً، خصوصاً منذ نهاية التسعينيات ؛ فصائل الكاتب (مؤدى)، والعمل الأدبي (عملية، أو جودة، إلخ) من بين الأشخاص الذين تمت مقابلتهم، قليلون منهم التدريس، مجموعات ارتجال إلخ. حول مفهوم المؤدى توجد مجموعة من الأفكار الموروثة: الجسد هو أداة المؤدى، المؤدى هو محرك لفكر مصمم الرقص أو العمل الأدبي، الأداة الطيعة هي خدمة مشروع جمالى: يوجد العمل الأدبي كواقع مستقل وواقعي، المؤلف مصمم الرقص هو أصل العمل الأدبي، المشاهد هو متلقى والسياسية والاقتصادية. بالتوازي، إن وضع لما اتفق على تسميته راقص أو مؤدى، قد تم تليفه بعمق، ويعود الارتجال والجودة والمجمايع بقوة. على مسارح الرقص،

---

(١٩) الرجوع خصوصاً في هذا الموضوع إلى مقال Michel Bernurd ، في مجلة Protee :

الرقص والآخر " كذلك Prorbois في كتابه Le Sexe Juescret (سبق ذكره)

يتضاعف وجود غير الراقصين (فنانون تشكيليون، ممثلون، أكروبات، نقاد رقص.....)، و قيم المهارة والتقنية يتم اتهامها، وفق استراتيجيات متنوعة، بسبب مفترضاتهم السياسية والجمالية كتمية تقنيات متبادلة وغير مؤسسية، رفض التقنية.... بينما تضيع الحدود الفصائية الأساسية لما قد اتفق على تسميته "العرض الحي"، ماذا يحدد الحدود، في ممارسة الراقص، ويؤسس قناعته بأنه يندرج تحت فصيلة "راقص"؟

### عبر الأنواع : الرقص كتخصص متعدد

على سؤال : "ما هي خبراتكم متداخلة الأنظمة؟" تانجو، رقص هندي، جاز، فلانكو، إلخ تتأرجح مدارس الرقص، وفق الأزمنة والاتجاهات، بين قطبين. القطب "الصفائي" يهب نفسه لتخصص واحد أو لتخصص أساسي بعد فالتخصص الدقيق جداً للراقص. هذا هو حال مدارس الرقص "الحديثة" المرتبطة بالشخص الذي أنشأها وجمالياته (وهي منتشرة خصوصاً في الولايات المتحدة: مدارس Merce Cunningham, José Limon, Mertha Graham، إلخ)، وكذلك في فرنسا، تنتشر مدارس مؤسسية حيث يسود تدريس الرقص الكلاسيكي، والذي يقال إنه عالمي، حتى بالنسبة لإعداد الراقصين المعاصرين. القطب الثاني، من أجل تحضير الطلبة "لرقص كل شيء" ويعتمد ذلك على استراتيجية معاكسة: يتم احتكاكهم بكل الرقصات أو على كل حال بالتقنيات الأساسية (كلاسيكي، معاصر، جاز)، حتى يستطيعون فيما بعد تلبية كل الطلبات. من الغريب، يبدو أن هذا الاتجاه المتعدد في فرنسا يكون خصوصاً الحصة في مدارس يقال إنها مدارس جاز، حيث يبدو أنها لا تخشى عدم صفاء الرقص.

تختلف المساحة المحددة للرقص (ما هو خاص بها وما هو غريب عنها) بين مدرسة "احتفائية" ومدرسة "تعددية". إن مسألة الهوية الخاصة بالمراقص تتبع إذن مبدأ التحديد الذى توفره المدرسة - المغلفة أكثر من مضمون التأهيل الخاص به، حيث إن المدرسة تخلق حدوداً واضحة بين الرقص والالرقص. وهكذا فإن إحدى خريجات مدرسة Mudra<sup>(٢٠)</sup> قد تلقت فى السنة الأولى تأهيلاً متعدد الأنظمة إلى حد كبير، حيث امتزجت محاضرات المسرح، والإيقاع، وأشكال الرقص المختلفة بمحاضرات خاصة بالتقنية الصرفة. بالنسبة لـ Micha Van Hoecke، المسئول عن الدراسات فى هذه الفترة، فإن إعداد راقص لا يعتمد أولاً على اكتساب مهارة متخصص، ولكن على طريقة ما لمواجهة التواجد على المسرح، الذى يخص جسدية الشخص وليس المستوى العادى فنياً.

فى داخل المدارس، يختلط إلى حد كبير مجال التقنية بمجال التخصص: أن تكون راقصاً، هذا يعنى أن تمتلك قدرة حركية متخصصة، أن تكتسب هذه المهارة، هذا يعنى الإعداد بالتقنية. وهكذا يمكن التحدث عن خلط بين التمكن التقنى وهوية الراقص. إن هذه وجهة النظر، كلما أصبحت طرق الإعداد متخصصة، كلما اتجهت إلى حجب الطبيعة المحددة للتقنيات عبارة "الراقص الجيد يجب عليه أن يرقص كل شيء". وهكذا تفعل "الصفائية"، حيث من المفروض التمكن من تقنيات متعددة لكى يكون مطلوباً بعد ذلك. بالنسبة للآخرين، المطلوب هو التمكن من "التقنية" التى من المفروض أن تكون

---

(٢٠) Mudra: مدرسة أسسها ويديرها Maurice Béjart فى مدينة بروكسل (١٩٧٠ -

متضمنة كل شيء. فى كلتا الحالتين، أن تكون راقصاً يعنى امتلاك تمكّن تقنى يهدف إلى القدرة على رقص "كل شيء". قد يدهش الطابع الاسهامى لهذا المشروع. ولكنه يسمح بفهم أفضل إلى أى مدى تغير التقنية أو أسلوب الرقص يمكن أن يُنظر إليه كتغيير التخصص : عندما اختلطت بصورة خفية السنين "الذات؛ بأن تصبح راقصاً (كلاسيكياً، أو معاصراً، أو جاز، إلخ)، وإن المدرسة اتبعت تقنية خاصة "كل الرقص"، التقابل مع أنواع حركة مختلفة للغاية مثل الرقص الشرقى، الإفريقى، إلخ...، يمكن أن يشبه مرور مرآة. وبالنسبة للبعض، إن القيام برقصته المختلفة يمكن أن يبدو أكثر صعوبة (لأن ذلك يمس مباشرة هويتهم) من المغامرة فى ميادين المسرح أو الموسيقى.

ومع ذلك، فإن التقنية، التى تغطى الجزء الأكبر من تحديات "أن تصبح راقصاً" فى المدارس، تصبح ثانوية فى عيون المؤدين المهنيين:

"المسألة ليست تمكّن تقنى، بل مسألة مشروع: كيف يتم العمل مع مصمم الرقص، كيف يقودنا إلى أرض غير عادية. كل شيء ممكن، مع أو بدون تقنية، إذا كان العمل قد تم بعمق مع مصمم الرقص. لقد استطعت تكوين شخصية، بواسطة نص، وقليل من الغناء. لقد فعلت لأن ذلك استهوانى، كانت فرصة أن أقوم بعمل شيء أشعر أنه سهلاً بالنسبة لى. ثم قابلت حدوداً: كنت أجد صعوبة فى الانتظام، كان يمكنى السقوط فى المبالغة. ولكن لا أعتقد أن المشكلة كانت بسبب نقص الإعداد المسرحى؛ ولكن خصوصاً بسبب عدم وجود إدارة من جانب مصمم الرقص. المسألة لا تخص التقنية، بل مسألة عمل فنى".

هناك خط آخر تناقضى يخص التقسيم التخصصى فى الرقص، وهو الميادين الجمالية. خلال الستينيات والسبعينيات، كان أغلب الراقصين الكلاسيكيين، والمعاصرين والجاز الذين لا يعملون فى الفرق الدائمة، يقبلون عقوداً فى مجال العرض المعروف بالتجارى : كباريهات، تليفزيون، إلخ... إن تنمية المساعدات العامة للإبداع قد حدثت من مصادر هذه الدخول، وقليلون اليوم من يقومون بذلك.

"تقول إحدى الراقصات: إن الراقصين المعاصرين لا يفهمون أنه يمكننى الانتقال من عمل إبداعى إلى عمل فى أحد التليفزيونات، بالنسبة لى، إنهما شيء واحد، وأتعلم عندما أرقص أمام كاميرا تماماً كما أتعلم فى استوديو للإبداع". هنا، لا تكفى التقنية لتعريف التوافق : بطريقة هادئة، إن الفرق الجمالى (الذى يضاف إليه بين ما يمكن للتقنية، على عكس ذلك، أن تقوم بدور الرباط. ومع ذلك، الطبيعة التخصصية لأعدادهم كثيراً ما تتضمن "علامة" عميقة فى الأسلوب، تؤسس "هويتهم" أيضاً. يتضمن المرور من إبداع معاصر إلى عرض تجارى التعرّف على الرموز التى تحكم وضع الراقص، من جهة ومن أخرى، واستطاعة الانزلاق فى نموذج جسدى وحركى، ثم فى آخر : وبعبارة أخرى، يجب ألا يتم الخلط بين الذات وعلامات النوع.

وعلى عكس ذلك، يقوم بعض الراقصين بشق الطريق مع رقصات أخريات، أقل نبلاً (أو هكذا كانت تعتبر فى وقت ما)، لأنها تسمح بالوصول إلى جسد آخر، إحساس آخر، إن مسألة النوع مرتبطة جداً مع مسألة لذة الحواس. تغيير النوع، يعنى تغيير الجسد، ولكن يعنى أيضاً الوصول إلى أساليب المتعة الغائبة من بعض أساليب الحركة أو الأساليب الجمالية.

## تخصصات داخلية : أجساد أخرى

بالنسبة للراقص، يبدأ تداخل الأنظمة هنا في تقنيات الجسد التي تتحت بعرق سلوكًا مُحركًا وإحساسًا بالذات، وتحدد ظاهريًا الحدود بين داخل وخارج الرقص. يوجد مجال آخر لتداخل الأنظمة من وجهة نظر الراقصين وهو مجال تقنيات الحركة مثل اليوجا، الفنون الحربية، Alexander، Feldenkrais، Le Body Mind Centering، إلخ<sup>(٢١)</sup>. منذ التسعينيات، نتابع اهتمامًا مكثفًا "لممارسات الجسد" متناوبة، مماثلًا لما حدث للحركة بدءًا من مبادئ أخرى غير الرقص، تفكير للجسد يهرب من شائبة جسد - فكري، يكون مجمل هذه التقنيات مجموعة موارد يتم اكتشافها أحيانًا بمناسبة جرح يُجبر الراقص لمراجعة عاداته الخاصة بالحركة (أغلب هذه التقنيات لها أهداف فلسفية وتربوية ونفسية). تقترح ضمنيًا كل من هذه الممارسات بناء خصية جسمية ما، مع التأكيد على بعض مظاهر الحركة (الوزن، الارتكازات، التنفس، التريبطات، دقة المصفوفة، إلخ). على حساب الآخرين: عندما يتم اختيار مزاوله اليوجا أو Alexander، Laikido، Feldenkrais أو Alexander، فهذا لا يعنى البحث عن نفس الحركة أو خصية الجسد نفسها. ولكنها لكها تُعتبر بدائل لمبادئ التقنية الراقصة. إذا كان اليوم يجعل تأثير أسلوب منها موردًا

---

(٢١) ازدهر في القرن العشرين العديد من التقنيات، والتي تجميعها اليوم تحت مسمات عامة لتعلنيلات الحركة التي تجتهد في إعادة التفكير في إنتاج الحركة انطلاقًا من نماذج مستوحاة من ممارسات جسمية غربية جدًا، ومعارف علمية جديدة، وأفلسفات متناوبة. أهداف هذه التقنيات تمزج في الغالب تربية وعلم نفس وتحسين الأداء. تتمتع هذه التقنيات بنجاح متوافق لدى الراقصين وفقًا للآزمنة المختلفة. Moshe، Alexander Bainbridge Cohen، Fehdenkrais، Body Mind Centering، Bonnie

واسع الانتشار، فهي قد ظلت طويلاً مثل تقنيات تكميلية تسمح إما بقرار مشكلة عضوية (حادث، مشكلة عضلية دائمة...)، وإما تحسين بعض مظاهر التقنية الراقصة. إذن لماذا يتم اعتبارهم متداخلين الأنظمة، أو بالأحرى خارج التخصص بالنسبة لغالبيت الراقصين؟

ربما يكون ذلك أولاً لأسباب مؤسسية (على الأقل في فرنسا) تجعل من هذه التقنيات صورة غيرية. بسبب طول فترة استبعادها من الإعداد الأساسي، اكتشفها مؤخراً أغلب الراقصين، في أحيان كثيرة، كان هذا الاكتشاف بمثابة انقلاب حقيقي: فإنه يكشف مُجمل أساليب تعلّم الرقص، وتُقارن بينهم، وتُظهر "الحركات الناقصة"<sup>(٢٢)</sup> التي تصاحب، بل وتتكيف مع مهارة الراقص. من جهة يُمكن للمستحيلات أو مشكلات الحركة غير المعروفة أن تظهر وتُبطل ثقة مهارة الراقص. من جهة أخرى، تقدم هذه التقنيات حلولاً لمشكلات لم يستطع الإعداد في الرقص حلّها، انطلاقاً من مبادئ عمل متناقضة تماماً مع مبادئ الرقص ويكشفها عن وجود حركات أخرى ممكنة وخصائص جسدية أخرى، فإن هذه التقنيات توضح الطبيعة المؤسسية والسياسية لمُجمل القواعد، القوانين والمعتقدات بالنسبة للجسد، فهي تشكّل "التخصص"، والتي تنقلها المدرسة للراقص كمعتقدات عالمية: وهي بذلك تهزّ كل تأسيس للجسد. عندما أصبح هذا التأسيس سبباً في جرح، يكون مدخل هذه التقنيات في الغالب فرصة لقياس ما تم حدوثه كنف لا مبرر له في أساليب التعلّم السابقة. خصوصاً وأن غالبها يركز على مبادئ تربية متناقضة تماماً مع مبادئ التعليم التقليدية غياب النموذج،

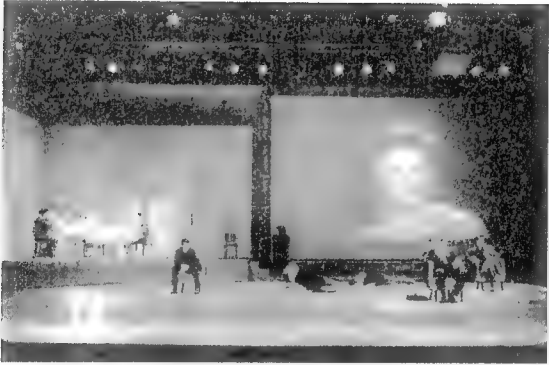
---

(٢٢) المجلة الدولية لعلم النفس: أحوال الجسد "الحركة الناقصة، ذكر من قبل.

عمل اعتباراً من الإدراك والإحساس أكثر من الشكل المطلوب القيام به، انتقال العلاقة أستاذ - طالب، غياب الحكم، تقييم الحركة بدءاً من بساطتها أكثر من مهارته، توضيح مبادئ تشريحية، بيوميكانيكية، التى يتم ارتكاز استقلالية الطالب عليها، إلخ. ويمكن فهم السبب فى استبعادها فى أغلب الأحيان من المدارس، أو عندما يتم تدريسها، لماذا يتم ذلك بطريقة هامشية ودون أى ارتباط بالتخصصات الرئيسية. إن وضعها كتخصص خارق هو أولاً وضع غير تخصصي: فهى تتناقض كلية مع الممارسات الراقصة، سواء على المستوى التريوى والسياسى أو على المستوى التقنى. ربما، يكون من الممكن إدراكها متنسبة إلى نفس الجسد ونفس تخصص الرقص فى مواجهة مضمون تريوى مختلف؟



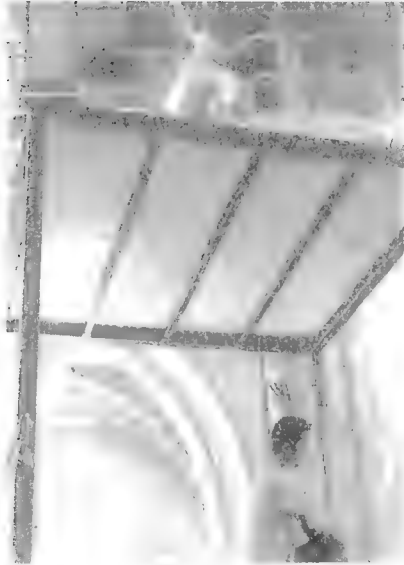
٤- Hommages - برنامج مكون من أربعة سولو. كل واحد يشير إلى شخصية . هنا  
 Mark Tompkims في Under my skin (١٩٩٦) وهو ممدى إلى yaswphne Baker  
 Josephin يقدم Mark Tompkims بأداء الممثل. والرقص. والغناء بحثاً عن تغيير في الأحوال حيث  
 تكون مسألة التخصص لا جدوى فيها.  
 (تصوير / y DA. Oss: Abrahamsen Per Morten)



١- Anna Teresa de Keersmaker Erts (١٩٩٣) . على المسارح الراقصة العالية.  
 المزج المتزايد بين الرقص الحي مع صورة فيديو. سينما. طرق اتصال جديدة... يج الجمهور أمام أجساد  
 خفيفة وأجساد فرضية. ولكن هذه التكنولوجيات. التي يقال أنها حديثة. تدخل تغييرات (استخدام متكرر  
 للصورة القرينة المكبرة الانبهار بتفاصيل وأجزاء جسد...) التي تتطلب من الراقصين أساليب تواجد في  
 تنوع مستمر .. (تصوير Birgit)



١٢- Comedia Tempo لـ yosef Nadj (١٩٩٠) المصمم من أصل مجري وكثير التأثير  
 بالتقاليد المسرحية في أوروبا الوسطى وهو يمزج في عروضه مؤديين ذي إعداد متنوع. أو بالأحرى دون أي  
 إعداد فني. ألعاب بالأشياء، كوميديا موقف. تحويلات مستمرة للأشياء والأجساد. ويتميز عمله بالمهارة  
 الحركية تنتمي لتقنيات السيرك والرقص معا. ولكن أيضا للمسرح الصامت.  
 (تصوير Birgit)



١٩٩٧ Boris Charmatz.

هنا Vincent Druguet , Julia Cima في هذا المشهد لثلاثة على درجات هيكل معدني .

إذا كان هذا التصميم لا ينتمي في ظاهره إلى تعدد الانظمة ، فإن الوضع للعلاقة بالمكان ينتمي إلى الفنون

التشكيلية . وخاصة لتقليد حسن الأداء .

(تصوير EDNA Cothy Peylan)

## مسارح، موسيقى، تجريدات، تصميمات

إن الجزء التقنى، السائد فى المدرسة، لم يعد يكفى لتعريف التخصص بالنسبة للمؤدين البائعين. بالنسبة لهؤلاء، التخصص يكف عن كونه شيئاً معتاداً متعارفاً عليه من الخارج، ويصبح فقط بالمجال الذي يستطيع كل شخص أن يؤديه، حينئذ تصبح حدوده هى حدود الرغبة أكثر من التقنية. وهكذا يسجل عدد من المؤدين "تخصصهم" وفقاً للمحيط المتحرك، لاختياراتهم الجمالية وثقافتهم الفنية. وهنا يظهر أيضاً مجال المحيط الجمالى العام وثقافة تصميم الرقصات (هنا فرنسية فى الثمانينيات والتسعينيات) التى قامت هى أيضاً بتحديد هوية الرقص.

"فى عمل إبداعى كنت الراقصة الوحيدة بين ممثلين، وأفهموننى أن طريقة الردّ على بعض الارتجالات غير مقبولة، كان المخرج يرى أن إجاباتى لا تؤدى إلى معنى تركى هذا المشروع، لأننى فهمت أنه لا يجب أن أكون راقصة. كانت ثقافتى مختلفة عن الآخرين وكذلك مرجعياتى".

يعتبر أغلب الراقصين أن الحديث والفناء وإصدار الأصوات على المسرح، يمكن أن يكون ضمن عملهم وهويتهم كراقصين، بينما تكون قلة منهم قد كان لهم أى صلة بالمسرح أو بالصوت فى إطار إعدادهم. ومع ذلك، هم يميزون تماماً بين التحدث وكونه ممثلاً: "أريد أن أتكلم، ولكننى أبقى راقصة، لدى رغبة فى العمل مع مخرجين، ولكن لا أرغب أن أصبح ممثلة". وهكذا يمكن للتقنية، التى يبدو أنها تعرّف هوية الراقص، أن تفقد أيضاً كل قيمة عندما يكون عمل المؤدى فى مناطق حدودية للتخصص، بين الرقص والمسرح، أو

الرقص والموسيقى... ما هو الفرق بين راقص يتكلم أو يغنى وممثل أو مغنى؟ من الممكن إذن أن يكون هناك صوت خاص لا يعكس هوية الراقص؟ يتضح اتجاهان: الأول يميل على النص كخامة تصميم رقص. هذا هو الوضع بالنسبة لـ Georges Appaix أو Anne Teresa De Keersmeker باليد (فى بعض المسرحيات) معالجات إيقاعية، موسيقية، ترابطات مع أفعال جسدية شاقة (الجرى فى دوائر حتى الإجهاد التام، مثلاً) أو تصميمات راقصة بالتحديد، كل ذلك يجعل من الخامة النصية خامة تصميم رقصات بشكل كامل. الاتجاه الآخر يكون من شأنه تفعيل الفرق أو ضعف الراقص الأقل مهارة، أو الأقل تكمن فى تقنيته الكلامية أو الفنائية، تمامًا كما يقوم مصمم الرقصات فى إدخال ممثلين بانتظام، يكون تواجدهم الحركى "معيًا"، كما قال Dominique Bagouet، ولا يحاولون إخفاؤه.

"إن تصبح ممثلًا، هذا يعنى استثمار النص بصورة نفسية": هذه الإجابة تلخص الكثير من الإجابات الأخرى. إن ثقافة الراقص المعاصر هى قبل أى شىء مجردة، يقوده مجمل إعداده إلى تفكك بين الحركة والمؤثرات، الذى هو على نقيض الإعداد إلى تفكك بين الحركة والمؤثرات، الذى هو على نقيض الاعداد الكلاسيكى للممثل (حتى لو هرب عدد من السلوك الفردى من هذا المعتاد)، و التى يتمتع بها أحيانًا الممثلين. وعلى عكس ذلك، الربط بين الحركة أو الصوت بشحنة مشاعر مكثفة، يمكن أن يصبح، بالنسبة لعدد من الراقصين، رجوعًا لهويتهم وهنا نذكر الإبهار الذى يتمتع به عمل Pina Bausch فى عالم المسرح. وقلنا نتساءل لماذا (أو كيف) يفضل مصمم الرقص المؤدين الراقصين على الممثلين:

ربما يكون الراقصون هم الوحيدون القادرون على الفصل التام بين انبعاث الصوت والشحنة العاطفية للحركة<sup>(٣٣)</sup> يمكن ذكر أمثلة أخرى أكثر حداثة حيث يركز الفصل الظاهر في الحدود بين ميدان المسرح والرقص على قدرة الراقص الشخصية: إن عمل Jerome Bel على سبيل المثال، في مسرحية Nom donne par L'auteur (١٩٩٣)، حيث يظهر نشاط المؤدين وهما يحركان أشياء، كغياب للأداء، حيادية تواجد، إن اختفاء المهارة الحركية التي تميز الراقص من حيث المبدأ (بالنسبة للممثل) لا تجعل من وجوده مرادفًا لتواجد الممثل: إن "الحيادية" الشعورية أو الانفعالية، المطلوبة جدًا في الأشكال المسرحية الجديدة التي تظهر حاليًا، هي قريبة أكثر من الراقصين. على العكس، فإن الحركة اليومية والتي تغلو تامةً من أي أسلوب والتي تتمشى أيضًا مع هذه الأشكال الجديدة، يمكن أن تكون تحدي للراقصين أنفسهم، أو على الأقل بالنسبة للذين لم يقابلوا هذه الجماليات. عندما يصريح أحدهم أن يرغب في الكلام، والفناء على المسرح، "ولكن لا يريد أن يصبح ممثلًا" تامةً كالآخر الذي فعل "وأن يعكف أن يكون راقصًا"، إنهم يرجعون في ذلك إلى اختيارات جمالية أكثر من تحديات تقنية.

إن تداخل الأنظمة على خشبة المسرح، تحدد هكذا حدودًا غير مرئية، تخفيها حدودًا ظاهرية، ليس استخدام النص هو الذي يصنع الممثل، ولا الحركة بالنسبة للراقص، ولا الفناء، بالنسبة للموسيقي، ولكن الطريقة التي تتم بها استخدام هذه المراجعة المختلفة.

---

(٣٣) الرجوع في هذا الموضوع إلى Hubert Le geste et sa perception :

Godard، في La Danse au II Siele : I Ginot و M. Michel ، باريس،

Bordas، ١٩٩٥، باريس، Larousse، ١٩٩٨، صفحة ٢٢٦ .

"ما يهمنى، هو أن أرى الاختلاف بينى وبين ممثل، عندما ندخل على خشبة المسرح كيف يتم استغلال المكان بطريقة مختلفة بالمسار نفسه.

## فصل للأجساد، تطهير الأشخاص

تزاول المدرسة المغلقة شكلاً آخرًا للفصل قبل كل شيء بالتوازي، حصل عدد من الراقصين الشبان على إعداد مسرحى، موسيقى أو رياضى. ومع ذلك، لا يؤدي أغلبهم هذه الأنشطة الأخرى كجزء من إعدادهم كراقصين. وهكذا، خلال المناقشات، كثيرًا ما يحدث بالصدفة ذكر المناهج في كونسرفتوار الموسيقى، محاضرات المسرح التي تم اتباعها في مرحلة الطفولة، التدريبات الرياضية عالية المستوى، إلخ، الدراسات العليا، الجامعية على سبيل المثال، التي تمّ استبعادها تمامًا. الرقص ملغى من المدرسة التي تشرعها وتعمل على إلغائه. الموسيقى لا يُنظر إليها كجزء من إعداد الراقص إلا إذا "سمحت" مدرسة الرقص، التي تنظم بعض محاضرات عن الموسيقى على سبيل المثال، للطلاب أن يدخل ما تعلمه مسبقًا لمعارفه كراقص. كثيرًا ما يحدث لهؤلاء الراقصين الذى يقولون أنهم "بدأوا الرقص مؤخرًا" والذين يعتقدون أنهم يمانون من "نقص في التقنية"، إن وصلوا في الواقع إلى الرقص بعد ممارسة رياضية عالية المستوى (خصوصًا تدريبات لياقة بدنية). إن تقسيم الحركات إلى مجموعتين من "هم تابعون للرقص" والذين لا يتبعونه - يفرض عليهم إخفاء هذا الجزء من تاريخهم: أن يكون راقصًا، هذا لا يعنى فقط التمكن في المهارات المعروفة للراقص، ولكن أيضًا استبعاد ما، في حد ذاته، ينتسب إلى ميدان آخر. ومع ذلك، فإن عددًا من الترتيبات المحركة الخاصة بتدريبات اللياقة البدنية هي نفسها تخصّ الرقص، ليس من المؤكد

أنه يتم بصورة أفضل تنمية ديناميكيات الوثب أو الانطلاق فى ستوديو للرقص، عنه فى حلبة ألعاب القوى أو ملعب كرة طائرة، ويجب أيضاً أن يتم تحديد والاعتراف بهذه المعارف فى داخل محاضرة الرقص. أين يبدأ الرقص، وأين يتوقف؟ من "هو الراقص"، ومن ليس راقص فى تاريخ جسد، هكذا، لا تُضح هذه المقابلات عن كيفية إبلاغ ومسح الإعداد الخاص بكل فرد رغماً عنه، كيف أن مفهوم التخصص الفنى مقبول حيث إنه يخفى جهازاً تخصصياً، وأن تكوينه يتبع إذن عدم رؤيته.

## عصيان الفكرة

إن الطبيعة الثقافية، والجمالية والسياسية للتخصص ربما يتم استشعارها بصورة أكبر على مظهر محدّد لتقليد الرقص الغربى: الممنوع الذى يثقل على الكفرة. على عكس المسرح والموسيقى، حيث يكون اكتساب ثقافة أو أدوات تحليل جزءاً أساسياً فى إعداد المؤدى (تاريخ الموسيقى أو المسرح، تحليل الأعمال، نظريات موسيقية أو مسرحية...)، فإن إعداد الراقص يصاحبه إخفاء مجال الفكرة، وكثيراً ما يقال عنه "مثقف عقلاى" مع شيء من الحذر أو الاحتقار المصاحب للتعبير. وهكذا، فإن الغوص فى تاريخ الفن، وحتى تاريخ الرقص، الاهتمام للخطاب النقدى ومفترضاته النظرية، يعطى صورة لتخصص آخر على الفور، وأكثر من ذلك، هذا التخصص الآخر لا ينظر إليه كشئ مكمل، ولكن كعدو للرقص: كثير من الفكر يمنع الرقص، الراقصون لا وقت لديهم وهم متعبون، هكذا يقول كثيراً المسئولون التربويون. هذا الممنوع يوجد فى قلب كل فكر عن الرقص بصورة ضمنية أو ظاهرة، هو أيضاً عقدة انتفاص لهذه الدراسة، لأنه يساهم بعمق فى تضليل إدراك وفكر الراقصين

أنفسهم تجاه مفهوم التخصص. إن أغلب المؤدين لا يشعرون أنهم قد تم إعدادهم وفق مشروع جمالى محدد، فإن شروط إعدادهم تقدم كمسلمات، حتى إنه يكون فى أغلب الأحيان من الصعب جداً أن يعتقدوا أنهم داخل نظام ليس عالمياً، بل محدداً، وتأريخ مزجهم الخاص بهم بالتقنية وتوصيله بالجماليات السائدة التى تشكل إعدادهم.

ومع ذلك، فإن الأشكال التى ظهرت (أو أعيد ظهورها) فى ١٩٩٠ - ٢٠٠٠ تكون حيزتين حان الوقت للتساؤل عن الرباط بينهما: من جهة، مديرون جدد فى مجال الرقص يستثمرون بكثرة ميادين الخطاب، والنقد والنظرية، إما بإنتاج النصوص أو ممارساتهم المسرحية ذاتها. من جهة أخرى، وفى الحركة نفسها، يتم ذوبان كل مفاهيم التخصصات (وبالتالى مفاهيم تداخل الأنظمة). إن النظام التخصصى، الذى تهدف ممارساته لمهاجمته بوضوح، يجد نفسه مفككاً بالكامل اعتباراً من اللحظة الذى يمكن أن نعتقد أنفسنا كنموضوع خطاب أو عمل فنى، معنى ذلك أن كل بناء الانفلاقات يتلاشى: الرقص كمجال متماسك لنشاط محدد للتقنية والمهارة، الراقص كشيء مستثمر للتقنية الحركية بالكامل (ووحدة)، وبالتالي يكون محروماً من الكلمة، من اللغة، ومن حركات أخرى. تسمح مشاهد اللياقة المعاصرة مجموعة حركات تريد أن تكون بلا حدود وبدون تدرج: السير، الارتداء، الأكل التصوير، تشغيل فيديو، عرض صورة ثابتة أو متحركة، كل هذا له نفس وضع الحركات التى تحمل علامات "مهارة راقصة". يمكن أيضاً أن يؤديها الراقصون، والممثلون، والفنيون، والنقاد، والعلميون، إلخ، إذن فنانون لا يبرر وجودهم على المسرح أى تحديد خاص، وعلى كل حال أى تخصص حركى.

وهكذا، إذا قبلنا النشاط الفكرى كجزء أساسى للرقص، فإن بناء التخصص ذاته ينهار، هذا الاثبات يسمح بالعودة إلى حالة الفكرة المؤسسة، التى تحفر خندقاً بين الممارسة الفنية (فى الرقص) والممارسة النقدية، خصوصاً انطلاقاً من فكرة أن الخطاب والنقد يجب أن يبقيا بالضرورة "فى الخارج" الممارسات الجمالية (حتى يمكن الإبقاء على "المسافة" الشهيرة الضامنة "للموضوعية النقدية"). إن الأشكال الجديدة تُقلب العرض: الخطاب النقدي ليس بخارج عمل الكفرة الفنية، ولكن بالداخل.

ونرى بوضوح الطبيعة السياسية للتحديات التى تُرسم هنا: من المنطق الذى يريد أن تقوم مدرسة بأعداد راقصين مستقبليين للممارسات الفنية التى سيقابلونها، يجب بالضرورة، إدخال تخصص "فكرة" (بالمعنى المثقف للتعبير الخطابى) بين تخصصاً بالرقص. إذن هذا التخصص "فكرة" هى بالتحديد ما يذنب دعائم المدرسة: الانفلاقات، مفاهيم الهوية والغيرة، التخصص الحركى كشرط لـ "تصبح راقصاً، إلخ. للأسف (أو لحسن الخطاب) إن منطق أغلب المدارس مختلف بوضوح عن ذلك: المفروض بالأحرى هو إعداد الراقصين المستقبليين لمتطلبات السوق (الخاص بالرقص)، والممارسات المسرحية المقصودة هنا تكون تحديداً على هامش أو خارج هذا السوق.

يكون تفكيراً ساذجاً إذا ما تصورنا أن مفاهيم التخصص وتداخل الأنظمة (تماماً كمفاهيم الهوية والغيرة) يمكن أن تمحى ببساطة من أساليب تفكيرية على فنون المسرح: هذه الممارسات المسرحية التى تبقى هامشية قد تطورت إلى وقاية للمؤسسة وأوامرها التخصصية. هل يمكن التفكير خارج المؤسسة، دون أن نجهل وجودها؟ كيف يمكننا التعرف على طبيعة العمل الذى يتم فى

داخل مسرحيات كمسرحيات Mark Tompkins, Jérôme Bel, Olain Buffard, Boris Chrnitz, Rachid Oumrandane, Emmanuelle Huynh إلخ. والتفكير بدءاً من الفصائل الجمالية الدائمة (والمرتكبة عن طريق مؤسسة الرقص، التحدى هو تحدى كل الفروقات (أو كل الثنائيات هوية/ غيرية): التفكير بدءاً من المفاهيم التي يجب الإفصاح عنها. إن الممارسات الجديدة تخترع أماكن تكون فيها الفصائل التخصصية غير عاملة (كعدد من الثنائيات الأخرى المرتبطة بها: مذكر - مؤنث، كاتب - مؤدى، فنان - جمهور، إلخ)، وهى بذلك تسمح بالشك فى عالمية هذه الفصائل: هذه هى المسألة التى ترسمها Saline Prokhoris بخصوص ما تسميه "اختلاف الأجاس":<sup>(٧٤)</sup> كم هى كثيرة أساليب التفكير المحررة حينئذ حتى إننا لم نعد نعتقد أننا بداخل هذا الإطار؟ ما هى الأماكن المفتوحة عندما يكف نظام "اختلفا التخصصات" أن يُنظر إليه ك نظام طبيعى أو عالمي؟ كما هو الحال بالنسبة "للمذكر" و "المؤنث"، فإن تحدى هذه الفصائل هو تكوين الفرد وقدرته عل الحياة والتلاحم مع المعتاد الاجتماعى. أو على وجه الخصوص: إن مثل هذه الفصائل هى التى تحدد الصلات القوية بين الفردو المعارف عليه اجتماعياً. الشيء نفسه بالنسبة للفصائل، الأكثر تحديد "للرقص" و "غير الراقص"، وأنظمة إنتاجهم.

---

(٧٤) " (...) يمكن الجزم بأن ما يخص الجنس ليس بالشيء الهين، حتى لو اقتنعت نفسك بذلك، وتتبرأ من الخسائر التى يمكن أن يسببها، إنه أمر طبيعى، ولكنه غير شعوري" فى "Le Sexe Prescrit": S. Prokhoris، سبق ذكره، صفحة ١٥٨ .

## من الإعداد إلى خشبة المسرح

اعتادوا القول: "إن لم تفقد كذا من الكيلوات، سوف تخسر درجات في الدبلوم". نجحت في هذا الوقت أن أخرج من هذا المأزق بفضل محاضرة المسرح، كان أستاذي يلفت نظري إلى مدى عافيتي، وأنه لا بد لي من تغذية أفضل، ولكنه كان لا يدرك معنى ذلك بالنسبة لي. ثم إنني كنت أتلقي دروساً في الغناء مع استاذة كنت أحبها فعلاً كثيراً. كانت تجعلني المس أحياناً بطنها، كنت أضع على جانبيها لكي أشعر بالانفتاح. وكانت ممثلة وكنت أحب ذلك، كنت أجد ذلك جميلاً<sup>(٢٥)</sup>

إذا كان من الصواب إعداد المؤدين المستقبليين لتخصصات أخرى غير الرقص، فهذا ربما لا يعني إعدادهم ليكونوا "أيضاً" ممثلين، موسيقيين، إلخ، ولكن لتقديم شيء أكبر من الجسد المتخصص، يعني طاقة للحركة والخيال. تعلم الرقص دون أن يترك نفسه منغلِقاً في جسد ما، معرفة أن جسديات أخرى وحركات أخرى ممكنة، هذا هو الأفق الذي يحاول كل إعداد مؤسسى تقليه .

وعلى عكس ذلك، تعطى الطبيعة التخصصية قيمة أساسية لأغلب أنواع الإعداد في الرقص، المقابلة متداخلة الأنظمة إنها هذه الحركة بالفعل، هذا الهروب من التخصص، هو الذي سمح لعدد منهم استكمال رغبتهم في الرقص. بالنسبة لهذه الخريجة من كونسرفتوار عالي. فإن معاضرات المسرح

(٢٥) الرجوع إلى I. Launay: "Le Don du geste"، هي "Proteé, Danse et olterite"، سبق

ذكرة.

والفناء التي كانت تتلقاها خارج المدرسة كانت بمثابة الحماية التي تسمح باستكمال الدراسة في الكسرهتوار، مع مواصلة الرغبة في الرقص.

ومع ذلك فإنه من الصعب التأكيد على أن هذه التخصصات الأخرى هي فعلاً التي لعبت هذا الدور، ربما يكون فقط الخروج من الانغلاق، وزيادة مكان خارجي، إعطاء ضمان أنه يوجد شيء آخر غير المدرسة وشيء آخر غير الجسد. يبدو أن "ما بين التخصصين" هو الذي يلعب دوراً أساسياً من هذه وجهة النظر " ليس كتعلم تقني مفيد، ولكن كافتتاح يمكن من خلاله ملاحظة أن الخطاب التخصصي الذي نحن فيه (تحدياته الجمالية، الشكلية، والسياسية والمؤسسية) ليس عالمياً، ولكنه محلياً، إلى حد ما.

## أي وضع للتقنية؟

إذا ما فكرنا في تداخل الأنظمة في أبعاده التصميمية (تقنيات أخرى للرقص غير التي تم إعدادنا لها) أو من وجهة نظر الفنون الأخرى، فإن الراقصين البالغين لا ينظرون إلى التمكن التقني كمشكلة. المسألة الوحيدة التي تهم يمكن أن تكون مسألة المشروع الفني: إن المؤدين الناضجين لا "يعدون" أنفسهم للمسرح، للفناء، للموسيقى، إلخ.. حتى يستطيعون العمل في هذه التخصصات ولكّهم يكونون في وضع الاستعداد، ويكتسبون العناصر التقنية الضرورية، وفق احتياجات المشروع المقدم لهم ليس نادراً أن نرى مصممين ومؤدين يفضلون عدم التقنية، الضعف الخاص بالراقص عندما يطلب منه أن يعبر بصوته، تماماً كالتمثل في حركة بين راقصين. هذا الوضع، التي كثيراً ما يطالب به، يرجع إلى معتقدين متناقضين فمن جهة هناك جسد

طبيعي، لم تناله التقنية، ويكون له حقيقة أكبر من الجسد الذي تمّ التعامل معه. ومن جهة أخرى، إن إدراك هوية الراقص التي تحددها قدراته ونقاط ضعفه: المطلوب إذن هو التحدث أو الفناء بدءاً من جسدية "راقص" والذي لا نريد أن تختلط مع جسدية ممثل أو مغنى.

وعلى عكس ذلك أحياناً، يُنظر إلى اكتساب تقنية كضرورة ويمكن أن تتولاه الفرقة ذاتها، واعتباره كجزء من إعداد الإبداع. إن بُمد الإعداد هنا خاص أيضاً بالرقص، حيث يجب تذكّر وجود "ثقافة المحاضرة"، حتى إذا كانت مُنتقدة اليوم من العديد من النقاد، وإن كثيراً من الراقصين قد تغلّو عنها. تقليدياً، إن المحاضرة هي الزمن اليونى لإعداد الرقص، أو أحد راقصى الفرقة، وأحياناً أحد الأساتذة الزوّار (فى الفرق ذات الوضع المالى الأفضل) أو متروكة لاختيار أو على نفقة الراقص، وتكون المحاضرة، من حيث المبدأ، زمناً غير خاضع لمشروع مصمم الرقصات، الذى يكون بمثابة "التدريب" (استكمال واضح للتخصص) أو لإعادة تكون وصياغة الحركة. يمكن أن تكون أيضاً الأداة المفضلة لوجود التخصص عبر زمن المدرسة، المكان الذى تتعقد فيه الروابط التى تجعل من الراقص شخصاً دائماً تحت المراقبة. يمكن أيضاً أن يكون الزمن المقترح لكل فرد لى يعيد تكوين حركته، إعادة تشغيل تربيطات خارج المعانة التى يفرضها التحديد الجمالى الخاص بإبداع اللحظة.

فليبق طويلاً فى شكل تخصصى أو مساحة استقلال، فإن تحدياته مختلطة، إما من وضع شروط (رتابة أو جماعية حيث يقوم كل فرد بإعادة خلق الشروط التى تسمح له بالاستجابة إلى طلبات بقية العمل) وإما ما

يخص الإعداد. إن شكلة ومضمونه يعودان إلى رتابة شبه موروثة، تشارك في تأسيس والإبقاء على مجموع الراقصين، وإلى نظرة براجماتية: في أغلب الفرق، إن المحاضرة تُحضّر بناءً على الطلبات المحددة لعمل مصمم الرقصات، والمسرحية التي تُعد أو تُقدم هكذا، عندما تتطلب مسرحية مهارة تقنية محددة، فكثيراً ما تنظم الفرق إعداد المؤدين بالاستعانة بأحد الأساتذة. إن وضع هذا التعليم متغيّر جداً، ويتبع، مرة أخرى، أيديولوجيات متناقضة: في المركز القومي لتصميم الرقصات في Caen/ Basse Normandie والذي تديره Karine Saporta، يتم إعطاء بعض محاضرات عن رقصة الفلامنجو، ويطلب من الراقصين أن ينتجوا خامات لـ L'Or Ou Le Cirque de Marie. وعند Georges Appaix، الذي يخرج عمله، يدمج فيه الرقص مع النص منذ سنوات عديدة يتم إعدادهم الراقصين الحديثين في الفرقة وفق تقنياته الخاصة بصورة أكيدة، مشبعة، دون اقتراح أى إعداد محدد. بالنسبة لمروض Con... Forts... Fleuve، مسرحية حديثة لـ Boris Charmatz، فإن التسخين الجسدى يتم بصورة فردية، والزمن المشترك الذى تلتقى فيه المجموعة، قبل العرض، يتم تخصيصه لورشة صوت، حتى يتم تحضير الصوت لمتطلبات المسرحية، وتغذية الأداء به من خلال ارتجالات جديدة.

إن مسألة التقنية متعددة الأنظمة، إذا كانت جزءاً من العمل المستديم للفرقة، أو إن كانت مرتبطة بمشروع خاص، فهي إذن مستدة إلى هذا التقليد الخاص بالمحاضرة، أو لما نسميه، الأعداد المستمر. وهي تتبع أيضاً في أشكال عمل مألوفة في الرقص المعاصر، حيث - الخامات منتجة جماعياً لصالح مشروع المسرحية - يوجد مرور كثير ما يكون ضمناً بين إعداد دائم (بأشكال

تتعدى كثيرًا حدود المحاضرة اليومية) وعمل على مشروع جارى تنفيذه. إن التقنيات متداخلة الأنظمة يتم معالجتها بنفس طريقة تقنية الرقص: مثل مكتسبات سابق تجميعها قابلة لاعداد التكوين والخلق. إن الغياب الهائل لقلق الراقصين بالنسبة للتمكن من تقنية أجنبية هو بلاشك مرتبط إلى حد كبير بهذه العادات الخاصة بالعمل (إنه من المعتاد سماع ممثلين أو موسيقيين، يعملون معًا راقصين، يندهشون من كمية العمل التى يعملها هؤلاء يوميًا).

يتم التعامل مع التقنية على أنها مشكلة يجب حلها يوميًا.

## معارف

إضافة إلى مسألة التقنية هذه الحميمية الخاصة بالراقص خصوصًا منذ فترة للتفكير المكثف قريبة، مواكبة تفكير يتزايد فى استقلاله عن أشكال الإعداد. إن السؤال "هل يجب إعداد الطلبة الراقصين فى تخصصات أخرى" يمكن ترجمته كالآتى: "ما الذى يجعل ممكنًا، أو على العكس ممنوعًا، الدخول إلى التخصصات الأخرى؟" هل تُسهل الشروط الخاصة بإعداد الراقص والاشتداد الخاص بالبعد التقنى التمكن من تقنيات أخرى، أو على العكس تجعلها أكثر صعوبة؟ مظهر آخر السؤال نفسه له صلة بموضوع الاستقلال: هل تُسهل أشكال الإعداد استقلال تقنى، يعنى القدرة على ترجمة ونقل المعارف من مجال إلى آخر؟ أو يتضمن التعلم تسجيل الأشكال، والحركات على الجسد - الأداة الخاص بالراقص، والذى تجرّد من "حرية ما فى الحركة؟"

إن الأجهزة التخصصية لها تأثير خصوصاً في جعلها الراقص "شئ" من رقصته (أو بالأحرى، من رقص الآخرين)، وبناء على ذلك فهي موصل غير إرادي لعلامات رقصة لا يمتلكها، ولكنها تملكه. بعض أشكال الإعداد تفضل، على العكس، تمكّن الراقص من الرموز الجمالية التي هو بمثابة الشعاع الموجه المطلوب مثلاً، استطاعة معرفة تغيير الصلة بالوزن، التشكيل الوضعي، الديناميكيات، وسجل تام للحركة يتم نقله في أغلب الأحيان بالتشبع وحد ما وتكرار الأسلوب. معرفة تغيير الوزن، والنفس، أساليب الشعور ونهاية الحركة، الديناميكية، إلخ. هذا يعني العمل على المرجعيات الأعمق في اللاشعور لحركته. هذا يعني أيضاً استطاعة التثقل من أسلوب إلى آخر، بما فيها إنتاج علامات مقولبة لشكل رقصة أو لأخرى.

"إنه عمل الفنون الحربية الذي يسمح لي بالتركيز وأن أمرّ من تقنية أو أسلوب إلى آخر، أن أخرج من عمل للتلفزيون إلى تدريب في إبداع معاصر".

هذا الإثبات ليس متناقضاً إلا في مظهره: لقد لجأت هذه الراقصة إلى تقنيات تخرج مسألة الصورة أو الشكل، لصالح عمل قد تسميه ربما هي عمل داخلي، حيث إنها اشتبكت مع تحديات صورة (عرض صورة الذات السليمة في مجال، ثم استطاعة تغييرها عندما تغيّر المضمون الجمالي). تؤكد فنون الحرب على التأكيد من الذات، دقة الإدراك، وأشكال إنتاج الحركة. وهكذا، عندما تستعرض هذه التقنيات الداخلية التي "تركزها"، يمكن أن تبقى سيدة الصورة التي يُطلب منها إنتاجها، أكثر من أن تكون ملكاً لها.

إن راقصى اليوم كثيراً يواجهون الطرق التخصصية بالتقنيات الاستقلالية التى تسمح لهم فى إعادة التفكير وإعادة امتلاك ممارستهم الراقصة، وهى بالتحديد للحركة، وتحليل الحركة، إلخ، هى فى آن واحد طريقة للهروب من الكوادر المؤسسية الخاصة بالرقص وطرقها التربوية، والدخول إلى عمل الحركة المختلفة: المرور "بآخر" للرقص هو ما يسمح بشكل متناقض بإعادة تكوين الرقصة ذاتها. ولكن هذا الاستقلال أو هذه الطريقة للمعرفة التى تخص إنتاج الحركة الراقصة هى أيضاً ما يسمح الهجرة إلى أراضى جمالية أخرى: فنون حربية، تقنيات جسدية، تقنيات تنفسية، عمل إدراكى، كلها مداخل مشتركة لكل التخصصات: ممثلون، موسيقيون، مغنيون يلجأون إليها مثلهم مثل الراقصين.

"عمل، مكان، زمان: هذه هى المفاهيم الثلاثة التى درستها دائماً"، هكذا يقول ممثل راقص يعمل خصوصاً فى مشروعات تصميمية. "ما يهمنى، هو أن أرى كيف تسمح لى معارفى كراقص بتشغيل صوتى، هكذا تحدث آخر. وهكذا يظهر أكثر من كونه هم تقنى، مفهوم "الأساسيين" (مفهوم لن تناوله بالنقد هنا، ولكنه يعمل كقيمة مرجعية فى فكر المؤدين الذين تمت مقابلتهم). إن التدريبات على التنفس كمركز لكل التقنيات"، المفاهيم الخاصة بالفعل، كل ما يسمح، خارج الجماليات التصميمية التقليدية، بإصلاح الحركة وإعادة تكوينها، كل الطرق التى تهدف إلى تنمية الضمير (الخاص بالذات، والمكان، والآخرين، والزمان.....)، الاتصال، كلها عبارة عن أماكن مفتوحة لكل التخصصات كثيراً ما يرى الراقصون هذه الأماكن الخاصة بالعمل كمكتسبات سابقة، "أساسيات"، عناصر تقع "قبل" أو خارج الحركة (الراقصة، المتحدثة أو

الموسيقية، إلخ). أفضل بدون شكل من الممثلين أو الموسيقيين، يعرف الراقصون أن إرسال حركة يقوم بتحضيرها قبل أن شيء الإدراك. إن مسألة الإعداد لتداخل الأنظمة تطرح إذن في عبارات شاملة وبسيطة في آن واحد: هل المؤدى المستقبلي مجهز لرونه وتنوع إدراكي، أو على العكس، هو مغلق في مجال إدراكي متخصص؟ بعبارات أخرى أيضاً ما هي طاقة الحركة المفتوح لها؟

وقد كانت لدى مشكلات طوال هذا الإبداع مع الصوت، ليس لأنه الصوت، ولكن بسبب طبيعة ما كان مطلوباً. إنه من الصعب على أن "أرمى" صوتي، كما هو من الصعب على أن أرمى حركتي".

ليس بالضرورة استخدام مرجعية أخرى عن مرجعية الحركة هذا الذي يمثل مشكلة في وضع متداخل الأنظمة، على الأكثر المدخل إلى مجال غريب يمكن أن يظهر بصورة أكثر وضوحاً هذه "الحركات الناقصة" التي تنقص أيضاً في الرقص، ولكن يسمح بتخيّل تقني أكبر لا حتوائها. وبالعكس:

"ما سمح لي بتخيّل القدرة على الكلام، أو الفناء، أو العمل في عرض مسرحي، ليس إنني تابعت محاضرات: إنها تدريبات الارتجال التي قمت بها مع Odile Duloc.

بالفعل، إن Odile Duloc تلجأ إلى ما نسمع أحياناً بتسميته "الأساسيون"، يعني جسدية تفهم على أنها راقصة وموسيقية ومعبرة. إن العمل الارتجالي الذي تقترحه ليس على وجه الخصوص متداخل الأنظمة بالمعنى التقليدي للتعبير، ولكنه يدعو المؤدى إلى الاستقلال وإلى نسخ جديد لقدراته الخاصة

بالحركة. وهكذا نفهم أنه يمكنه أن يكون مكان - مصدر - يبدأ منه الكثير من المؤدين ليصلوا إلى مجالات جمالية أخرى.

سنحلم إذا بمدرسة حيث يمكن التفكير في مكان الاعداد كجهاز لانفتاح الممكنات، بعيداً عن التخصص والتخصصي، والكمّ و"مكتسباته".



## إعداد الراقص ومصمم الرقص:

### *Parts, Das Arts*

#### *Geisha Fontaine*

فى 'Les Muses' ، يطرح الفيلسوف Jean Luc Nancy السؤال التالى فى كتابة Les Muses: "لماذا توجد فنون كثيرة، وليس فنا واحداً؟" ويتساءل: (... ) إذا كانت حقيقة المفرد الجمع فى الفن فى عدد غير محدود من الفنون ذاتها، وأشكالها، ومرجعياتها وأنواعها، ودرجاتها، تبادلات...؟

هو يرى أن الفن (الفنون)، أكثر من كونه يعبر عن مجموع الحواس، "يقدم مُجمل العوالم (... ) كان Cocteau يقول إن العمل الفنى يجب أن يرضى كل مجالات الفن. هذا ما أسميه: دليل لا يجادل"<sup>(١)</sup> إن مفهوم الفن كما نعرفها يرجع إلى الرومانسية، فهو يتضمن صلاحة للعمل الفنى مهما كان التخصص النابع منه. كتب Francis Bacon: "إن مسألة التفريق بين الفنون، واستقلال كل فن، وتدرجهم، تفقد كل أهمية. لأنه يوجد تجمع للفنون، مشكلة مشتركة. فى الفن، فى التصوير كما فى الموسيقى، ليس المقصود إعادة إنتاج أو تأليف أشكال، ولكن المقصود هو الإمساك بالقوى"<sup>(٢)</sup>. يتساءل Mirel Dufrenne فى L'oeil L'oreille عن المساحة "عبر الفنية" لبعض الأعمال، ويتذكر كل

---

(١) Jean Luc Nancy - 'Les Muses'، باريس، Galilée، ١٩٩٤، الفصل الأول.

(٢) Gilles Deleuze: 'Logique de Le sensation': Francis Bacon.

باريس، La Différence، ١٩٨١، صفحة ٣٩.

هذه الفنون الجديدة - Land art Lody art، اختبار لياقة، تجهيز، بيئة -  
التي لا يوجد لها أى مكان في التقسيمات القديمة. (...) إنهم يتطلبون  
مداخلة، بدلاً من إغلاقيهم في خواصهم، تفتح الطرق بينهم، وتحدد قراباتهم،  
انتمائهم المشترك للفن<sup>(٣)</sup> ولكن عمومًا، إذا وُجد تحدى أو وظيفة مشتركة لكل  
الفنون - تحدى وظيفة يتم تعريفهما بصورة مختلفة من قبل الفنانين  
والمهتمين بالجماليات - فن كل فن له قصته الخاصة به، المرتبطة بقصة  
التقنيات والقيم السائدة في هذا العصر أو ذاك.

## عرض الرقص

إن الرقص، كعرض، له خصية عدم وجوده وحده أبدًا، مع وجود بعض  
الاستثناءات. فغالبًا تصاحبه الموسيقى، ويوجد عرض الرقص على الأقل  
فنين مختلفين عبر التاريخ، كان الراقص مغنيًا أيضًا، أو ممثلًا (كورس يوناني  
قديم، كوميديا - باليه، إلخ)، ولكن في الغرب، قادت مهنية الراقص تخصصه  
في التمكن من التقنية الجسدية. ومع ذلك، فإن تاريخ الرقص ينقسم بين  
هذين الاتجاهين: الرقص المسرحي (ذو التوجه التعبيري) والرقص الصافي  
(حيث تكون التنوعات الحركية أساسية). يلتقى هذا الاتجاهان الآن.  
وبخلاف ذلك، إن المسرح الفني في القرن العشرين قد انحاز إلى تعدد  
التخصصات، في بحثه عن أشكال جديدة. في الولايات المتحدة، في  
الستينيات كان الفنانون التشكيليون، والسينمائيون، ومصمموا الرقصات،

---

(٣) Mikel Dufrenne: "L'Oeil et L'oreille"، باريس، Jean Michel Place، ١٩٩١.

والراقصون، والموسيقيون، يعملون سويًا ويقترحون إنتاجًا مشتركًا. في عام ١٩٦٧، كتب السينمائي Jonas Mekas في مجلة متخصصة في الرقص: "إن الرقص، والموسيقى، والشعر، والمسرح، والنحت، والعمارة، والغناء، والسينما، كلهم يمرون بفترة انتقال، يندمجون لدرجة أنهم يعيدوا اكتشاف هويتهم الحقيقية الخاصة بهم: كل الفنون أصبحت متعددة الاتصال عن التحدث عن سينما موسّعة، وعن نحت حركي، وعن تصوير ثلاثي الأبعاد. إن السينما لها صلة وثيقة بالرقص. الرقص له صلة وثيقة بالسينما"<sup>(٤)</sup>. إن الرقص المعاصر قد اتجه بتوسع نحو الفنون الأخرى. في عام ١٩٨٧، خصصت المجلة الفرنسية Artpress عددًا خاصًا عن الرقص، وكانت أغلب النصوص تتناول "الفنون المتجاورة"، وكانت هذه الكلمات:

"لم يعد للرقص تعريف أو أرض. إن التقنيات الصارمة، المحددة، شديدة الالتزام التي تشكّل الرقص المعاصر، هي قبل أي شيء، سلوك نحو: شفافية الموضوع، مرونة متناهية للغة (...). ربما كانت هذه الشفافية الخاصة بالحدث الراقص في القرن العشرين هي التي تجعل من الرقص اليوم عكس الفن الصافي تمامًا: مكان عجيب للتداخل، تراكم مضامين متنوعة في الطبيعة، في الاقتراحات، لا توافق أي تعريف محدد، لا يكفي بالتأكيد

---

(٤) Trente - neuf notules sur danse et le cinéma : Jonas Mekas

ترجمة Dominique Noguez، في Donée perspectives، رقم ٢٠ نيويورك  
رصيد ١٩٦٧ الرجوع أيضًا إلى B. Picon - Vallin 'Hybridation spatiale'  
registres de présence في Les gerans our Le Oocene، تحت  
إشراف B. Picon - Vallin، لوزان، L'age d'homme، مجموعة xx، من  
صفحة ١٤ إلى صفحة ١٦، صفحة ٢١ إلى صفحة ٣٢ .

"بالتحديد التصميمي" (١٠٠). ولأن الراقصين لا يقابلون اللغات الأخرى، ولكلهم "يزورونها" فإنهم يظهرون في التجمعات الفنية صلات من نمط جديد، لا تنتمي إلى التعاون قط، ولكن إلى فكر فن عن فن آخر، فكر ينبع منه الحدث.<sup>(٥)</sup>

يمكن لعرض الرقص أن يغير من حدود الرقص، وبالتوازي، يمكن أن يؤثر بشدة في مبدعى المجالات الفنية الأخرى، وهذا يمكن ملاحظته خصوصاً بالنسبة للمسرح وفنون السيرك.

إذا كان حقيقياً أن عرض الرقص قلماً يكون "أو حدى التخصص" وأن مصممي الرقص يجب أن يلمّوا بعناصر تنتمي إلى فنون أخرى، فإن تعدد الأنظمة، يأخذ أشكالاً متنوعة. إنه يخلق أنماطاً مختلفة للعلاقات بين الفنون التي تتجسّد بواسطة تعاون فنانين مختلفين، أو على العكس، عن طريق إنتاج كل عناصر عرض بالفنان نفسه. إن ذلك يستوجب تحديدات وخطوات الإبداع وكذلك صلة المبدع بالفنون الأخرى: معارف أو ممارسة. أخيراً، البعد متمد الأنظمة يتبع الوظيفة المقودة على الراقص من قبل مصمم الرقص. بعض الأمثلة: شارك Merce Cunningham (ولا يزال يشارك) مع مؤلفين موسيقيين كبار وفنانين تشكيليين، ومع المؤلف الموسيقى John Cage على وجه الخصوص. يركز هذا التعاون على تأكيد استقلال كل فن، حيث إن مدة العرض هي القاسم المشترك الوحيد: لا يتم أى تبادل على مضمون الإبداع. على سبيل المثال، الرقص والموسيقى يحفران وحدهما الخامة الخاصة بهما،

---

(٥) Artpress - Les années Donse، رقم ٨، HS، باريس عام ١٩٨٧، صفحة ٣١.

هنا المبدعين المختلفين المتعاونين مع Cunningham لهم حالة فكر فنية مشتركة. بالإضافة إلى ذلك، الاختيار الجمالي لكل منهم (الاكتفاء بمجاله الخاص) لا يستبعد مرور عملية إبداع من فن إلى آخر، مبدأ واحد يصبح متعدد المعاني بالنسبة لتحديات وإجابات مختلفة. باستخدامه في عدة فنون، "يؤكد المفهوم ذاته ويظهر خصوبته (...)"، إنه نفس مبدأ البحث نفسه الذي يدخله في مجالات مختلفة، هنا مجال الفنون، هو إذاً عبر فني<sup>(١)</sup> أكيد، هكذا يقول Dufrenne إذاً يوجد بالتتابع استقلالية في طريقة "عمل الأشياء" (وفي عملية تحدى البحث) وتجمع في حالة الفكر الفنية (وفي مفهوم عملية الإبداع). لقد اتجه Cunningham بصورة مخالفة الفيديو، إن تعاونه مع فنان الفيديو هو بحث مشترك على الطرق المختلفة لتصوير الرقص أو تصميمه للكاميرا<sup>(٢)</sup>. على عكس Cunningham، كان مصمم الرقص Alwain Nikoalais يفكر بنفسه في كل عناصر عروضه. وبما أنه الآن من أنصار مزج عدة فنون، فقد كان في آن واحد مصمم رقصات، مؤلف موسيقى وفنان تشكيلي. كان يخلق تصميم الرقصات، والموسيقى، والديكورات، والملابس، والأضواء، وأيضاً الصور (التي كان يجب فرضها في عروضه). بين هذه الطرفين، فإن التقابلات بين الفنون المختلفة ينتج عنها في كثير من

(١) M. Dufrenne، سبق ذكره، صفحة ١٢٠ .

(٢) الرجوع إلى Geisha : Des Arts La chorégraphie Contemporaine et La Télévision : Fontaine. Fontaine et des spectacles a La télévision: Le regard du

من تجميع وتقديم، CNRS، Anne - Merie Gourdon، Téléspectateur

Arts du spectacle / Spectacles, histoire, société، ٢٠٠٠، صفحة ٩١ و صفحة ٩٢ .

الأحيان مقابلات بين فنانين متنوعين يقررون الاشتراك في المشروع المقدم من مصمم الرقصات. إن نصيب التبادلات، والتداخلات و"العدوى" بين الفنون يتبع إذن المدخل الفنى للأشخاص المعنيين، وبشكل أكثر تجسيدا، يتبع زمان وطرق الإبداع - تأليف موسيقى متجاوز مع كتابة الرقصة يستلزم شروط عمل حسنة بشكل كافى.

فإن هذا لا يمنع أنه بالنسبة للجمهور، كل شكل من هذه الأشكال يعتبر متعدد الأنظمة، كل عطاء فنى، من إبداع أولاً مصمم الرقصات، يكون ضرورياً لوجود العرض المنفذ.

ولكن إذا بدا تعدد الأنظمة ملازماً لمرض رقص، فإن وظيفة الراقص تطرح أسئلة أخرى. إن الراقص يرقص ولا يفعل غير ذلك، لو كان ذلك لدى Nikolais أو Cunningham اللذين يمثلان شكل رقص يقال عنه "مجرد" وعلى عكس ذلك، فى إنتاجات ما بعد الحداثة فى الستينيات والسبعينيات، يخصص قياس اللياقة نفس المكان للفنانين المختلفين الذين يستطيعون أيضاً تبادل الأدوار. لدى Pina Bausch، يتحدث الراقصون ويقومون بأفعال مسرحية، حتى ولو كان عملهم على الشخصية لا يرتقى إلى ما يحدث سواء كمؤدين، أو كمبدعين. يقول العديد من مصممي الرقصات أنهم أقرب إلى الفنون التشكيلية، مثلاً عن الرقص، بعضهم لا يقدمون أنفسهم كمصممي رقصات بل "كمبدعين"، "صانعين"، ويستعينون براقصين قرييين من تخصصاتهم. الخاصة الأولى للعروض هى الجسد، أما الموسيقى، والنص، والفيديو والسينوغرافيا فهى تلعب فى كثير من الأحيان دوراً مهماً فى هذه العروض. فى الحقيقة، يطالب هؤلاء المبدعون بصورة أقوى بوضع الفنان أكثر

من وضعهم كمصممي رقصاته (الفن قبل فن واحد) متمشية مع هذا الاتجاه، كانت مجلة Mouvement، التي أنشأها الناقد ومصمم برامج الرقص - Jean Marc Adolphe عام ١٩٩٣، مخصصة جداً للرقص حتى عام ١٩٩٨، ثم انفتحت بشدة على الفنون الأخرى ووصفت نفسها كمجلة متعددة الأنظمة.

## الراقص والإعداد

يشهد اليوم الإنتاج الخاص بتصميم الرقصات مفاهيم عديدة للعرض تتفق معها أوضاع مختلفة للراقص، وهذا ينطبق بدءاً من المنفذ الماهر، الذي تمّ اختياره بسبب إتقانه العالي للرقص، ويستطيع تنفيذ كل ما يطلبه مصمم الرقص، حتى "الراقص - المبدع"، الذي تمّ اختياره من أجل شخصيته، وحساسيته الفنية وقدرته على الاشتراك بصورة فعّالة في تنفيذ مشروع. من الواضح أن مصمم رقص ما يفضل صورة معينة للراقص طبقاً لاختياراته الجمالية الشخصية. إن أحد التيارات الحالية للرقص<sup>(٨)</sup>، والذي يصفه بعض النقاد "بالرقص التصوري" قد أعاد النظر في وظيفة وشكل عرس الرقص وينادي أكثر بمعرفة وممارسة متعددة التخصصات للراقص. على العكس، إن اختيارات مصممي الرقصات الذين تتطلب منهم إبداعاتهم حرفية كبيرة في الرقص وتخصص مختلف أبطال العرض يكونون مختلفين تماماً، ولكن هنا أيضاً، ليس الأمر مفروغ منه. لا تتضمن أشكال الرقص المسرحي بالضرورة

---

(٨) يمثل هذا التيار مبدعين مثل Alain Buffard, Xavier Le Roy, Jérôme Bel

Myriam Gaurfink يقوم X.Le Roy مثلاً بتحضير أحداث حيث يجتمع أشخاص

نابون من أوساط علمية وفنية، ويعملون سوياً دون هدف محدد للإنتاج.

إعداد متعدد التخصصات للراقصين. على سبيل المثال، عدد من راقصى فرقة Pina Bausch ليس لديهم أية خبرة مسرحية. ومع ذلك، يتقلص إعداد الفنان مصمم الرقصات عامة إلى تعلم الرقص (المصحوب عادة، اليوم، بإحساس بالموسيقى).

ويمكن تبرير الوجود القوي للرقص فى الإعداد بالصعوبة الجسدية لهذا الفن (الذى يقارب الرياضة أحياناً) وبضرورة الممارسة القوية. ويمكن أيضاً تبريرها بكثرة التخصصات المختلفة التى يقابلها الراقص والتى تتطلب اكتسابه وقتاً (يمارس الراقص المعاصر أيضاً الرقص الكلاسيكى، ولكنه يؤهل نفسه أيضاً لـ Contact dance، وعلى الاحساس بالحركة الذى يطبق على الحركة الراقصة وتقنيات أخرى جسدية مثل الفنون الحربية واليوجا). إن إعداد الراقصين. يولد نقائص بالنسبة لاعدادهم الفنى. وكثيراً ما يفتح الراقصون على تجارب أخرى وممارسات إبداعية أخرى وذلك بطريقة فردية، وبفضول، ورغبة شخصية. إن إعداد مصممي الرقص حديث، وهو لا يوجد فى فرنسا. يجب أن نسجل أخيراً غياب تعليم للرقص فى الجامعات الفرنسية (استثناء فى جامعات باريس 8 ونيس).

ويرى بعض المبدعون التبديلات مع فنانين منتمين لتخصصات أخرى كشرط أساسى لمسيرتهم، ولكتهما فى الغالب مبادرات ومسيرات فردية. تتوافق الأشكال المختلفة لتعدد التخصصات فى عرض رقص مع تعميق هذا الفن فى الحوار مع الفنون الأخرى، أو بالتعاون الفعلى مع فنانين آخرين أو أيضاً تنفيذ مشروعات أو ممارسات متعدد الفنون. إن الأدوار المختلفة التى

يلعبها تعدد الأنظمة في إعداد الفنان مصمم الرقص تركز على تعرف بالفنون الأخرى أو على ممارستها. يمكن أن يكون ذلك:

■ الإحساس بالفنون المختلفة، الفرض منها اكتساب معارف وثقافة فنية عامة، وبعد ذلك، هذه المعارف ستسهل تعاون مع فنانين يعملون في ميادين أخرى.

■ الاحتكاك بعمليات إبداع "عبر الفنون" التي تستطيع إجابات محددة التخصص الأصلي (حتى لو ركز الفنان على فنه، فلديه وسائل مواجهته بصورة مختلفة).

■ إعداد مقيّم اللياقة، القادر على استخدام كل قدراته الفردية (حركة، صوت، لغة) حتى لو كان الرقص هو ممارسته الأصلية.

■ الرغبة في البحث عن أشكال جديدة للعرض تقوم بإعادة توزيع بصورة مختلفة الصلات بين الفنون ووظائف المؤديين.

وعلى أية حال يكون التساؤل حول الفن (بكونه لا مثيل له إلا من خلال تعدد الفنون، كما تقول Nancy) فيصبح ملاصقاً للإبداع في هذا أو ذاك المجال المحدد. من هذه الافتراضية، نقذت المدرستان التي قمنا بدراستها، في بلجيكا وهولندا، برنامج إعداد فني حيث يوجد لتعدد الأنظمة وظيفية تربوية محددة.

**ستوديوهات التدريب والبحوث للفنون الاستمرارية بروكسل Bruxelles:**

**Performing Arts Research and Training Studios (PARTS)**

تأسست مدرسة الرقص المعاصر PARTS عام ١٩٩٥ عن طريق فرقة الرقص Rosas و La Monnaie، الأوبرا القومية لبلجيكا، وتديرها مصممة الرقص Anne Teresa De Keersmaecker<sup>(٩)</sup>. بعد اختفاء مدرسة Mudra<sup>(١٠)</sup>، حيث درست A.T. De Keersmaecker، قفدت مشروع افتتاح مدرسة رقص متمشية مع الإبداع المعاصر. إن مقار PARTS<sup>(١١)</sup> موجوده في بروكسيل، في مكان واسع يضم أيضاً فرقة Rosas ومجموعة الموسيقى المعاصرة Ictus. تم تخصيص خمسة استوديوهات رقص للمدرسة لقد أقمنا في PARTS في إبريل عام ١٩٩٩ لدراسة تنفيذ المناهج، والتقينا مع تسعة طلبة، وسبعة أساتذة ونائب المدير<sup>(١٢)</sup>. وكانت المدرسة، وهي دولية، تضم في ذلك الوقت ستين طالباً، ينتمون إلى خمسة وعشرين دولة مختلفة، وأكثر من خمسين أستاذ، من بلجيكا، ومختلف الدول الأوروبية والولايات المتحدة.

(٩) بعد دراستها في مدرسة Mudra، تواصل اعدادها لمدة عام في نيويورك. منذ ١٩٨٢، اشتهرت مع تنفيذ عرض FASE بمصاحبة موسيقى Steve Reich. في عام ١٩٩٢، تتولى إدارة مسرح La Monnaie، في بروكسل. تتجه ابداعاتها في اتجاهين مكملين: اما يعطى الجزء الاساسي للحركة في امكاناتها المديدة من التنوعات وراثياً مع علاقة وثيقة بالموسيقى (Rosas Danst Rosas, Drumming, Rain)، او يرجع العمل أيضاً إلى ممارسات مختلفة، مسرح، نص، صوت، فيلم (just before, in Real Time).

(١٠) أسس مصمم الرقص Maurice Béjart مدرسة Mudra عام ١٩٨٧.

(١١) PARTS جمعية خاصة، تدعمها وزارة المجموعة الفلامندية والمجموعة الأوروبية تقوم المدرسة بمنح شهادة نهاية دراسات في نهاية كل دورة، وهو ليس دبلوم معترف به رسمياً من الحكومة البلجيكية. يقوم الطلبة بتسديد مبلغ ٢٤٧٩ يورو للاكتتاب بالإضافة إلى ٢١٠٧ يورو سنوياً كحضورات دراسية. ويتمتع بعض الطلبة بالحصول على منح.

(١٢) لقد قمنا بمقابلة: Theo Van Rompay، نائب المدير، والأساتذة: Alain Franco (تحليل موسيقى)، Lucy Grauman (غناء)، Lance Gries (رقص معاصر)، Kitty Kortés Lynch (المسؤول عن متابعة العمل الشخصي للطلبة)، Thierry de Mey (تأليف موسيقى)، yan Ritsema (مسرح)، yohn Wisman (رقص كلاسيكي)، والطلبة: Etienne Guilloteau (السنة الأولى، فرنس)، Laura Kampilla (السنة الثانية، هولندا)، Mélanie Munt (السنة الثالثة، ألمانيا)، Arco Renz (خريج، ألمانيا)، Efrat Rulin (السنة الأولى، إسرائيل)، Lise Vachon (السنة الثانية، كندا)، Sharon Zuckerman (السنة الثالثة، إسرائيل).

## تحديات الإعداد

منذ إنشاء مدرسة PARTS حددت لنفسها مهمة أن تكون "مشروعاً فنياً" بجانب كونها مدرسة، "معملاً موجّهاً نحو المستقبل". هدفها هو "اعداد راقصين ومصممي يمكن أن يجدوا طريقهم في العالم كفنانين، وكمبدعين نشطاء"<sup>(١٣)</sup>. تقترح PARTS تدريباً عالي المستوى في مجال الرقص، ولكن أيضاً في ممارسة فنون أخرى خاصة بخشبة المسرح، خصوصاً الموسيقى والمسرح. ويتم استكمال الاعداد باكتساب أسس نظرية تسمح للطلاب باكتساب أدوات تفكير و تعميق معارفه. من المفروض "وضع الرقص في المضمون الأكثر شمولية للفنون المسرحية ووضع في الاعتبار الاعداد النظرى للفنان الشاب"<sup>(١٤)</sup>. مطلوب من الطالب أن يقوم باختيارات جمالية، والتفكير في ممارسته "والتفاعل بين الفن والمجتمع، الماضى والحاضر، التخصصات المختلفة الفنية"<sup>(١٥)</sup>. يجب أن يتم "اثارته كراقص وهو مطالب بتغيير حدوده"<sup>(١٦)</sup>. حتى عام ٢٠٠٠ ، كان برنامج الاعداد يتم في ثلاث سنوات السنتان الأولتان تمّ تخصيصهما للاعداد التقنى والإبداعى، السنة الثالثة كانت مخصصة لتنفيذ أسلوب شخصى. إن اختيار المتداخلين في الاعداد مهم، إنهم فنانون وتربويون ذوو مستوى عالى، ومهتمين بمشروعات أخرى.

---

(١٣) الرجوع إلى ملف تقديم فرقة Rosas ومدرسة PARTS، ١٩٩٩ .

(١٤) نفس المرجع.

(١٥) نفس المرجع.

(١٦) نفس المرجع.

هم يمثلون أساليب وتيارات مختلفة جداً. أخيراً، من المهم احتكاك الطلبة بالبعد العرضي للرقص مع السماح بتقديم أعمالهم الإبداعية بصورة منتظمة.

## **اختبار القبول في مدرسة PARTS.**

تنظم مدرسة PARTS تصفيات مبدئية في دول مختلفة - بالنسبة لدوره ١٩٩٨ - ١٩٩٩ : النمسا، فرنسا، بولندا، بلجيكا، السويد، إيطاليا، جنوب إفريقيا.<sup>(١٧)</sup> يتم اختيار ما يقرب من ثلاثمائة متقدم ، وتتم دعوتهم لثلاثة أيام حضور في بروكسيل. بعد يومين من جلسة الاستماع، يتم اختيار من ثمانين إلى مائة شخص. وفي نهاية اليوم الثالث ، يتم قبول ثلاثين متقدماً، وقائمة انتظار. يتبعون محاضرة رقص كلاسيكي ومحاضرة رقص معاصر في كل يوم من أيام الاختبار. يدرسون مقاطع من البورتوار التصميمي المعاصر، يُطلب منهم أيضاً اقتراح عمل شخصي والاشتراك في الارتجالات. يتم دعوة بعض المتقدمين لمقابلة اللجنة. وقد حدث أن أحد المتقدمين ليس لديه أية ممارسة في الرقص قد تمّ اختياره (وهذا شيء استثنائي)، القاعدة هي وضع المستوى التقني للمتقدم على علامة مع عدد السنوات التي مارس فيها الرقص.

يرى Theo Van Rompay، نائب مدير المدرسة، أن الصفات المطلوبة للقبول هي: الفطرة، ذكاء الجسد، الطاقة الجسدية، الخيال، التواجد المسرحي، القدرة على النظر والسمع (عكس النرجسية)، القدرة على

---

(١٧) التصفيات المبدئية لعام ٢٠٠٠ / ٢٠٠١ تمت في ألمانيا، في إنجلترا، في بلجيكا، في فرنسا، في إسبانيا، في فنلندا، في المجر، في الترويج، في بولندا، في البرتغال، وفي سويسرا.

استيعاب معلومات جديدة فى يوم قليل ... السن المطلوب للتقدم للمدرسة هو ثمانية عشر عامًا : من النادر القبول بعد سن الخامسة والعشرين.

## إدارة ومحتوى الدراسات.

فى كل عام، يمتد الإعداد من شهر سبتمبر إلى شهر يونيو من كل عام خلال خمسة وثلاثين اسبوعًا محاضرات. يحضر الطالب ستة وثلاثين ساعة محاضرات اسبوعيًا، من الاثنين حتى الجمعة. وتقدم المحاضرات باللغة الإنجليزية. Letty Kortess Lynch مسئول عن متابعة العمل الشخصى للطلبة. هم يحضرون أعمالهم الشخصية خارج ساعات المحاضرات، وتكون الاستوديوهات تحت تصرفهم فى المساء وأيام السبت. تجتمع لجنة مكونة من أساتذة فى تطوّر المدرسة. وقد قال لنا بعض الأساتذة أنهم نادمون لكونهم لم يشتركوا فى هذه اللجنة ولكن تدخل بعض الأساتذة على فترة مركزة لا يسهل دائمًا متابعة العلاقات بين مختلفة المتداخلين.

## الرقص.

يخصص نصف وقت المنهج للرقص والممارسات الجسدية: محاضرة رقص كلاسيكى ومعاصر، ورش تكوين وارتجال، دراسة ريرتوار معاصر (مسرحيات، Trisha Brown , William Forsythe, Anne Tersa De keermaeker تحليل الحركة شياتسو وايكيدو (عن اليابان) تتم دعوة مصممي رقصات للإبداع مع الطلبة، يتم اختيارهم من بين الذين يقدمون إبداعات تمثل تحديًا - Meg, Stuart yonathan Burrows, Pierre Droulers, فى ١٩٩٨ - (١٩٩٩). ومطلوب أيضًا من الطالب إتمام عمل بحث شخصى (تأليف سولو،

وديتو) فى الرقص المعاصر، يتم تخصيص مكان كبير لتقنيات الاسترخاء<sup>(١٨)</sup> (عمل رقص يعتمد على مفاهيم استرخاء واتصال)، ولكن التيارات الحالية الكبيرة يمثلها : Pina Bausch و Merce Cunningham.

## الموسيقى

من بين الفنون الأخرى المسرحية، تحتل الموسيقى مكاناً هاماً. فى كل إبداع، يكون مصمم الرقصات موضوعاً أمام تحدٍ جديد على المستوى : معرفة خصية الكتابة الموسيقية، اختيار يتم فى مجمل العلاقات الممكنة بين الرقص والموسيقى.

إن الاهتمام بهذه العلاقات ضرورى فى العملية الفنية Anne Tersi De Keersmaker هى تعمل على أعمال موجودة فعلاً أو بالتعاون مع مؤلفين موسيقيين، وتختار أن يعزف الموسيقيون مباشرة، وهى ضمن المصممين المعاصرين، وإحدى القلائل الذين عمقوا دور الموسيقى فى عرض رقص. لقد أكدت بطبيعة الحال على أهمية الإعداد الموسيقى بداخل المدرسة. يتضمن الاعداد الموسيقى محاضرات تحليل موسيقى، وإيقاع، وغناء، ورش تأليف موسيقى. فى محاضرة التحليل الموسيقى، يقترح الأستاذ عملاً يعتمد على تاريخ الموسيقى وعلى دراسات الهياكل الموسيقية والسولفاج، ولكن مع التوجه دائماً نحو احتياجات محددة للراقصين، ومع وضع فى الاعتبار تنوع الإعداد

---

(١٨) بخصوص هذه التقنيات الخاصة بالرقص، يمكن الرجوع إلى رقم ٤٦ - ٤٧ من مجلة Nouvelles de danse، بروكسل، Contredanse، ٢٠٠١، وكذلك الأرقام ٢٨، ٢٩، ٣٨، ٣٩.

السابق للطلبة. تعتبر هذه المحاضرة أداة أساسية تساعد على التفكير التحليلي بخصوص الرقص، طبقاً لراى Alain Franco الذى يبدأ من الأعمال "من أجل استخلاص مبادئ عبر التاريخ"، هو "يوضح مبادئ التحليل الموسيقى من أجل تنمية السمع الخاص بكل واحد"<sup>(١٩)</sup>. هو يحاول إدماج الطبعة فى تخصصه بوضع توازيات مع التصوير، والتعبير الخطى، والأدب. تقترح Lucy Grauman، مدرسة الغناء، عملاً على الصوت والأنغام مع التأكيد على المدخل البدنى (مفهوم الوسط، التنفس، داخل الجسد، إلخ)، وهى تقترح أيضاً مدخلاً للغناء أكثر وضوحاً (تعلم مقاطع وسولفاج). ويدرب المؤلف الموسيقى Thierry de Mey، وقد اشترك كثير من إبداعات Rosas، الطلبة على المبادئ الأولية للتأليف الفنى ويدعوهم لتطبيقها على خامات تصميمية يقومون بتنفيذها.

## المسرح

تتم ممارسة المسرح من خلال ورشة سنوية مدتها خمسة أسابيع وتنتهى بإنتاج مسرحى. الورشة مكثفة، كل يوم مخصص للمسرح. يعمل المدون على اكتساب صفات محلى اللياقة: التواجد المسرحى وإثبات الذات دون تركيز الرقص. هم يؤكدون كذلك على استخدام نصوص حتى يدمجو الطلبة فى العلاقة بالكلمات ومن أجل إيجاد نمط آخر للطاقة الجسدية.

---

(١٩) Geisha Fontaine \_ Alain Franco، إبريل ١٩٩٩ .

## الأسس النظرية

الهدف هو "جعل الطلبة يتذوقون ما يمكن أن تكون النظرية، تقديم اقتراحات بطرق لهم، مداخل وخامات تسمح لهم بتعميق معارفهم"<sup>(٢٠)</sup>. خلال الإعداد يتم التعرف على تاريخ الرقص، والمسرح، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلم الأعراض ويقومون أيضاً بزيارة المعارض، ويتعرفون على الفيديو، ويحضرون محاضرات لفلاسفة، ونقاد وفنانين الهدف هو "إدخال العالم، بأوسع معنى ممكن له، في المدرسة."<sup>(٢١)</sup>

## العروض

تُختتم كل ورشة بمرض للطلبة الآخرين والأساتذة، إنها عروض الـ Workshop يقدم الطلبة أعمالهم الشخصية خلال Student showings مخصصة لجمهور ينتمي أساساً لوسط الرقص في بروكسل يدعى جمهور أوسع في مسار Student Performances التي تجمع أعمال طلبة يتم اختيارهم من قبل الأساتذة. في نهاية المنهج، يقدم الطلبة التصميم الخاص بنهاية الدراسة أولاً على مسرح المدرسة، ثم على مسارح بلجيكية و أجنبية.

---

(٢٠) الرجوع -ف تقديم فرقة ROSAS ومدرسة PARTS، سبق ذكره.

(٢١) نفس المرجع.

## وجهة نظر الطلبة فى الإعداد

إن جودة الإعداد التى تميّز PARTS تجعل من طلبتها أشخاصاً محظوظين بالنسبة لمجمل الراقصين الدارسين. كلهم يشعرون بذلك، حتى لو عبروا عن بعض التحفظات أحياناً على مظهر ما فى تشغيل المدرسة. كثيرون منهم يؤيدون "غياب النموذج الذى يحتذى به، عدم سيطرة أسلوب رقص بعينه، وتشجيع الفوارق". هذا الإعداد "يسمح لى أن أجد نفسى، أن أعترف على نقاط ضعفى، هو يحفزنى لمعرفة نجاح اختياراتى"، هكذا تؤكد إحدى الطالبات. بالإضافة إلى ذلك، إن صورة الرقص، التى كانت لديهم عند دخولهم المدرسة، تتطور. يستحسن الطلبة أن يتلقوا إعداداً متميزاً فى الرقص انفتاحاً على مجالات أخرى. إن تعدد الأنظمة يبدو ضرورياً، يُنظر إليه كميزة بالمقارنة بالمناهج فى مدارس أخرى للرقص. يتميز الطلبة بالكفاءة التربوية والقيمة الفنية بالإجماع. بالإضافة إلى أن الأساتذة متواجدون، ومن اليسير التحدث إليهم "إنهم يطبقون أسلوبهم فى التعليم وفقاً للطلبة، دون أن يختبئوا وراء معرفتهم، حتى من الناحية التربوية، هم فى حالة بحث". إن تنوع البلاد التى ينتمى إليها الطلبة، وبالتالي ثقافتهم، يعتبر ميزة إيجابية جداً، فهو يسمح ليس فقط بالانفتاح إلى أساليب أخرى للتصرف، ولكن أيضاً بإيجاد روابط قوية، تشجع على فرص تعاون بعد التخرج من المدرسة يُنظر أيضاً إلى الفروق فى الإعداد الخاص بالطلبة عند دخولهم المدرسة بصورة إيجابية بعضهم قد تمّ إعداده أساساً فى مجال الرقص، والبعض الآخر تلقى إعداداً أكثر انتقاء (مسرح، رياضة...)

إن التحفظات تخص أساسًا قلة الوقت الراجعة إلى أهمية البرنامج. التقليل كثير من الطلبة أن يكون لديهم مزيدًا من الوقت الحر، أن يتمكنوا من اكتشاف المدينة، حضور مزيد من العروض، زيارة متاحف، أو أن يتقربوا أكثر لعملهم الشخصي. ولكن عندما يُسألون عما يجب حذفه من البرنامج، لا يعرفون الإجابة لأن "كل شيء مهم" هناك شعور واضح بضيق الوقت في المدرسة لدرجة استحالة وجود أية حياة خارجها. "تتأدى المدرسة بالاستقلال ولكن التشغيل مدرسي جدًا ومنظم جدًا حتى أن هامش الاستقلال محدود للغاية.

وهذا يمثل خطرًا، خصوصًا في السن الشابة". تطالب إحدى الطالبات "بسلطة أقل شأنًا". كثيرون يقولون: "يجب أن نكون أقوياء". وأخيرًا، يتساءل البعض. "إذا كان هدف PARTS أن يكون معترفًا بها كمدرسة ذات جودة من قبل المؤسسات لا يضر بشأن بحث أكثر تجريبيًا. "هناك نقص في الحرية، حتى في الاختيارات الفنية، بعض الاتجاهات لا تتمتع بالتشجيع، وفيما يخص ما يُنتظر منّا، يمكن أن نخضع إلى حدّ ما إلى مراقبة ذاتية". ولكن أغلب الطلبة يشعرون بتحول حقيقي خلال إعدادهم ومدخلهم الفني للرقص، هم يفضلون أن يتم تنشيطاً في مسيرتهم وفي تساؤلاتهم الفنية والشخصية.

### وجهة نظر الأساتذة في تعدد الأنظمة

يعتبر تعدد الأنظمة رهانًا يدفع إلى إعدادًا أكثر كمالاً للطلبة. تقول Kitty Kortes Lynck: "في البداية، لا نفهم ولكن إذا ما تمت ممارسته، فإنه سيتبين بعد ذلك فائدته". فهو يسمح بالاستفادة من عدة مداخلات، و "أن

تكون أكثر ذكاءً في الجسد"، "هو يساعد على الانفتاح على الآخر، واكتشاف ما هو غريب"<sup>(٣)</sup>. على سبيل المثال، ينمى الانفتاح على المضمون المسرحي التفكير والخطاب النظري. "يقدم تعدد الأنظمة الإمكانية لمصممي الرقصات أن يكونوا على مستوى المبدعين الآخرين، هكذا يقول Théo van Rompay. كثيراً ما يكون الإعداد التقني للراقص سائداً، خصوصاً أن مسيرته غالباً ما تكون أقصر من بقية المؤدين. ويمكن أن ينتج عن ذلك انغلاقاً في البحث عن نتيجة قصوى للإمكانات الجسدية على حساب التحديات الفنية. في مدرسة PARTS، يهتم العديد من الطلبة، وهم في البداية حريصون على إتقان الرقص، بالمواد التي كانوا ينظرون إليها كمواضيع ثانوية.

إن عدم الاهتمام بالرقص فقط يسمح للطلاب أن يرصد ما هو مشترك لكل الفنون، هو أيضاً تشجيع على "العب بالأفكار"، ومعرفة القيام باختيارات، مثلاً، تنمية معارف الموسيقى يسمح باتخاذ موقف شخصي بالنسبة للسؤال الدقيق الخاص بملاقة الموسيقى بالرقص في مجال تصميم الرقصات. يمكن للطلاب أن يعمق في اتجاهات مختلفة وتعلم "قفز الحواجز". هو يشعر بإحساس الحرية حيث إن المادة المدروسة، مثلاً المسرح، ليست التحدي الرئيسي له أو لأستاذه، مما يسمح له أن يكون أكثر جرأة. إن الروابط الموجودة بين مختلف الفنون ترجع إلى مسؤولية الطلبة، ويرى الأساتذة أن ذلك أفضل تؤدي بعض اقتراحات المدرسة إلى الربط بين مجالين مختلفين، على سبيل المثال محاضرة التأليف الموسيقي لـ Thierry de Mey ومحاضرة التحليل الموسيقي لـ Alain Franco.

---

(٢٢) Kitty Kortès Lynch إلى G. Fontaine، إبريل عام ١٩٩٩ .

إن البعد متعدد الأنظمة يساعد على تكوين فصيلة أخرى من الفنانين يتناسبون مع أشكال جديدة للمروض.

### **المسيرة التربوية لـ Thierry de Mey**

يواصل Therry de mey، بالتوازي مع إعداد موسيقى كلاسيكي، دراسات عن السينما ويحصل على دبلوم إخراج. في بداية الثمانينيات، كل ضمن مجموعة فنانين شبان من مدينة بروكسل، ويقابل Anne Tereas de Keersmaeher، وكانت وقتها طالبة في مدرسة Mudra بالنسبة له، "لا يوجد فرق كبير بين تخيل تأليف تصميمي، موسيقى أو فيلمي. إن الإبداع مع ربط فنون مختلفة هو شكل فكر، وحياة، طبيعى"<sup>(٣)</sup>. ويتعاون مع De Keersmaecker منذ مسرحية Fase (١٩٨٢) حيث يلعب دور العين الخارجية في إعداد هذه المسرحية، وفي مسرحية Rosas danst Rosas (١٩٨٣)، يعمل المؤلف الموسيقى ومصممة الرقص بصورة أكثر تكاملاً. يتم الإعداد في الموسيقى والتصميم الرقصي في الوقت نفسه، ويوقع Thierry de Mey أولى مؤلفاته الموسيقية للرقص. وقد استمرت بعد ذلك هذه العلاقة في Amor constante mas olle de la muerte (١٩٩٤)، قام المؤلف الموسيقى ومصممة الرقص ببناء سبعة مقاطع بدءاً من سبعة طرق للتعامل مع الصلة بين الرقص والموسيقى، كان الغرض هو تعريف استراتيجيات جديدة للإنتاج الموسيقى والتصميمي مع استخراج ثوابت جديدة. قام Thierry de Mey بإنشاء فرقة Maximalist وتعاون مع مصمم الرقص Wim Wandhekeus في عدة أعمال. ومع كل مقابلة مع مصمم الرقص، كان يقوم بإجراءات جديدة، أو

---

(٢٣) Thierry de Mey إلى G. Fontaine، إبريل ١٩٩٩، وكذلك بالنسبة للشواهد التالية.

بعمقٍ طرقًا تم اكتشافها في إبداع سابق، وذلك من أجل إثراء العلاقة بين الموسيقى والرقص. إنه أيضًا أسلوب لتجديد طريقة التأليف الموسيقي، كما يجدّد مصمم الرقص مسيرته التصميمية. كل مبدع يجد طرقًا خاصة به وجديدة في الحوار وممارسة فنية مشتركة.

إن هذه المسيرة الخاصة بالالتقاء بين ميادين مختلفة هي بالتأكيد في قلب التحديد التربوية التي يحددها لنفسه Thierry de Mey. "ما أريد أن أنقله إلى الطلبة، هو ما فهمته في عملي الشخصي". بالتوازي مع أنشطته كمؤلف موسيقي وسينمائي، فإن Thierry de Mey يقوم بالتدريس في أن واحد لراقصين، ومؤلفين موسيقيين، ومعماريين، ومهندسين مدنيين ورجال مسرح (Das Arts, Le Fresnoy, IRCAM, PARTS) ...).

"إنني أتابع حلمًا أقوم ببنائه شيئًا فشيئًا. هناك مؤلفون موسيقيون منفلقون في استوديوهات في أدوار تحت الأرض تحت نافورات Stravenski.

هناك راقصون - مصممون شبان موجودون هنا، غارقون في ممارستهم للرقص، وللجسد. يوجد أيضًا كثير من الأشخاص بالمؤلفون بالسبنا، والفيديو، وطرق الاتصال الجديدة، لديهم أفكار كثيرة، ولكنهم يضيعون أحيانًا في تصنع ما، عندما لا يكون لديهم شيء قوى أمام الكاميرا يجب أن يتقابل كل هؤلاء الأشخاص، فعليًا.

يجب أن يكون لكل منهم احترام حقيقي للمجالات الفنية الأخرى، والشعور بالرغبة الحقيقة في التداخل والحوار. إن النقاء الأنظمة قد أصبح شيئًا شبه

عادى، ويعتقد أنه الحَلّ لكل المشكلات. ولكنه على العكس صعب جداً. هو يحتاج فى تنفيذه إلى قوة هائلة، يجب تجسيد المشروع. أحاول تحقيق ذلك مع الطلبة.

هو يقترح عليهم تطبيق اجراءات مستخدمه فى الفنون المختلفة فى مسيرتهم التكوينية. المطلوب تنفيذ عمليات منطقية للفكر دون تحديدها لمجال أنشطة واحد. يقوم الطالب بتجريب تقنيات متنوعة وتتمويه بدءاً من خامة أولية قد أعدها. بالنسبة للراقصين، تسمح المرحلة الأولى بتعريف مصطلحات شخصية مع التركيز على ركائز متنوعة، على سبيل المثال: الكلمات، عملية الكتابة، أجزاء الجسد، العناصر الطبيعية، المكان، الذاكرة، إلخ. يبنى الطالب جملة حركية يقوم بتقسيمها إلى عدد ما من العناصر. فى المرحلة الثانية، يحوّل الراقصون هذه الجملة بواسطة عمليات مستندة، على سبيل المثال، على الحركة الانتقالية - 'صلات المختلفة، إلخ. المطلوب فى كل مرة تعديل الحركة فى هذه المكونات الثلاثة: المكان، الزمان، الجسد. يقترح Therry de Mey أمثلة مأخوذة من فنون مختلفة إن التغيير التدرجى تمثله تماماً السينما، فى استخدام المقاسات المختلفة من المصطلحات. بالنسبة لمفاهيم الخاوى والملىء، هو يرجع إلى التصوير الصينى أو إلى النحت البوذى ("بما أننا لا يمكننا تقديم الله، فإننا نقدم المكان حول الله"). يلاحظ الطالب أيضاً ما تعطيه قاعة تكوين فى المجال نفسه، ولكن بأساليب مختلفة جداً. فى الموسيقى، إن مفهوم التراكم الإيقاعى سوف يمكن رصده فى موسيقى أقزام ولكن أيضاً فى عوالم جمالية مختلفة جداً مثل عالم Mozart، Stravinski، و Ligeti، و Steve Reich.

عندما يقوم Thierry de Mey بالتدريس إلى مؤلفين موسيقيين، وفنانين فيديو أو مهندسين مدنيين، فإن شكل العمل واحد. إن مبدأ التشابه بين الفنون المختلفة المطبق على التكوين يعتبر أداة. "هذا يمثل خطراً في العالم هكذا يقول Thierry de Mey إن ليس كل شيء قابلاً للتحويل". التحدى هو اقتراح تبادلات بين الفنون المختلفة. "يجب أن تتداخل الأنظمة، في رغبة الوصول إلى قلب المسيرات. من المهم تقييم، عندما يكون مبدأ التشابه حاملاً، متى يكون مُفصلاً؟ إن تعليم التكوين يتضمن أيضاً خطر "تقديم أطباق باردة" وهذا يمثل مشكلة فنية بالنسبة للفنان، إيجاد إجابات خاصة به لمشكلات الإبداع هام جداً. و اقتراحها على طلبة بعد مرور عشرين عاماً ليس صحيحاً إلا إذا تمّ تشجيعهم على تخطيها، وتطبيقها دون تحويلها إلى مجرد وصفات.

"التفاقص في التعليم الفنى هو أن التحدى يتغير دائماً، وأن تساؤل إنتاجى ضرورى. لم نعد في حمى وحتمية الإبداع. أقول للطلبة: "حذارى، إننى أسلم لكم هدية مسمومة، حاولوا أن تكتشفوا أسئلتكم" ولكنى إذا جعلتهم يشكون أكثر من اللازم، فقد أريكهم أكثر من أى شيء آخر: الأهم هو نقل القوة إليهم، ضرورة تنفيذ مشروع.

### ***Ian Ritsema : المسرح، النص، الجسد***

يقوم المخرج Ian Ritsema بالتدريس في PARTS مثل إنشاء المدرسة، في عام ١٩٩٥ اقترح ورشة مسرح مدتها خمسة أسابيع، مصحوبة بتقديم عرض، هو الصيغة المثلى له. يريد الطلبة قبل أى شيء أن يصبحوا راقصين،

وتسمح لهم ممارسة مكثفة وخاطفة للمسرح باكتساب جودة عالية من تقييم اللياقة، التي تتطور بعد ذلك في المجالات الأخرى المدروسة في المنهج. إن الهدف الرئيسي للورشة هو النص، وهو خامة كثيرًا ما يهملها الراقص. اقترح Ritsema نصوص معروفة، على سبيل المثال نصوص لـ Shakespeare, Heiner Müller, Koltes، ولكنه يطلب أحيانًا من الطلبة أن يختاروا النصوص: مقتطفات من يوميات خاصة، قصائد يحبونها، مقالات صحفية من اختيارهم. ومع ذلك، هو يفضل العمل على نصوص صعبة تتطلب فهم ما يقال. هو يؤكد على بعد اتصال اللغة ويدفع الطلبة إلى ملاحظة أفضل للراقصين الآخرين والمتفرجين. المطلوب هو التبادل، أداء شيء ما سويًا، بينما الراقص لديه أحيانًا الاتجاه للعمل وحده. بالنسبة لـ Ritsema، "الذهاب إلى المسرح يتطلب توجهاً من جانب المؤدى"، وهذا يحتاج إلى عمل "يجب أن يكون هناك هدوء داخلي حتى يظهر الشخص برقة منضبطة"<sup>(٢٤)</sup>. بينما يتحدث الممثلون كثيرًا، يتحدث الراقصون قليلًا. إن ممارسة المسرح تعطيهم الفرصة للتعبير عن أنفسهم بصورة أفضل شفاهة وإن يكونوا متبهمين لمعنى الكلمات ولل فكرة التي تشغلهم.

"إن المسرح يصنع نفسه بحياته هو، وهذا أضعف بالنسبة للرقص حيث تلعب التقنية دورًا رئيسيًا. من الأجدر بالنسبة لراقص أن يفهم بصورة أفضل شخصيته، وفروقه. إنه يتعلم استثمار تجربته، ووحدته، وأمله وبأسه، في طريقة وجوده على المسرح. إنه باب يُفتح يسمح بتواجد أكثر ليس الحال هو حال منفذ موضوعي يحاول عمل حركات على أفضل وجه".

(٢٤) Ian Ritsema إلى G. Fontaine، إبريل، ١٩٩٩، وكذلك بالتعبئة للشواهد التالية.

خلال الورشة الأولى، ينتاب الخوف أغلب الطلبة. "هم يريدون الحركة، يظنون أنهم مخلوقون لذلك وليس للكلام". ولكن هذا الخوف يختفي سريعاً، ويكون التقدم مذهلاً من عام إلى آخر. اقتراح Ritsema ورشة عن "هاملت" لشكسبير وعن Hamlet - machine لـ Heiner Müller. وقد عمل مع الطلبة كما لو كانوا ممثلين محترفين: قراءة، مناقشات، مقارنة بين نصين. "إن النص له معنى، فكرة. ما يجب أدائه، هو الفكر. لا يجب أداء النص، ولكن قوله. الفكرة سريعة، يجب أن يُترك لها مكاناً أداء النص، ولكن قوله. الفكرة سريعة، يجب أن يُترك لها مكاناً فى الجسد، وعدم الاكتفاء بأن نكون "رأس متكلمة". عندما تُطرح فكرة، يتم الرقص بالكلمات، وتكون الموسيقى. ولكن يجب أن نكون واضحين". يرى Ian Ritsema أنه من الأفضل أن ينمى طلبة الرقص قدرتهم الشفهية أكثر بالانتباه للفكرة من اكتساب تقنيات إلقاء. أحياناً، يسمح المسرح لطالب أن يكشف عن وجه لشخصيته، وهذا يساعده بعد ذلك فى خبرته كراقص. إن هذا العطاء من المسرح إلى الرقص يبدو له مكماً أساسياً، ولكن من المهم ألا ننسى أن الهدف الأول هو الرقص: "والا، نخاطر بإعداد ممثلين صفار وراقصين صفار". فى مدرسة PARTS، يجب على الطلبة أن يستوعبوا التقنيات المختلفة للرقص التى يحتكون بها، و "إيجاد التماسك الخاص بهم حتى لا يصبحون كوكيتلاً مكون من قليل من Forsythe، وقليل من Keersmaecker، وقليل من Frishe Brown. الطريقة نفسها، استخدام المسرح لا يجب أن يحدث بطريقة مصطنعة. ليس المطلوب التحدث إجبارياً فى سؤال نخلقه، هذا يجب أن يكون اختياراً مسبباً فعلاً بواسطة المسيرة المبدعة. على مستوى الإعداد، إن البُعد متعدد الأنظمة يجب أن يبقى إضافة للتخصص المختار، أن يكون أداة ليكون أفضل فى مجاله. سوف

يستطيع الراقص، في مسيرته المهنية، أن يشارك في مسارات متعددة الأنظمة بالكامل، ولكن على أن يكون قويًا وذا خبرة في تخصصه.

## وجهة نظر الطلبة في تعدد الأنظمة

إنهم يوافقون على تنوع المواد المدروسة بصورة جامعية. بعضهم أبدى رغبته في الالتحاق بمدرسة PARTS لأنها متعدد الأنظمة، البعض الآخر انساق وراء سمعة المدرسة أو اسم Onne Teresa De Keersmaeijker، على أقل إدماج فرقة ROSAS بعد ذلك. مهما كان السبب المبدئي، فإن تعدد الأنظمة يُنظر إليه كإثراء، على مستوى الثقافة العامة ومعرفة الفنون الأخرى، ولكن أيضاً الرقص ذاته. تعدد الأنظمة يمسح "بفتح أبواب"، لاكتشاف عناصر تصبح أدوات، ومعرفة أوجه التشابه بين مختلف الفنون. إن تعدد الأنظمة يعطى مزيداً من الاستقلال، يقوم الطالب بإقامة صلات بين مختلف ممارساته، ويبحث عن المعنى الحقيقي لكل مجال. يضع نفسه في "حالة تأهب" ويجرب كيفية تطبيق طرق جديدة للرقص. تسمح محاضرات الرقص بايجاد صلات جديدة للغة التي تُجمل أحياناً الراقصين المعتادين على غياب الكلمات. أن يقوم بالكلام، والفناء، يعطى ثقة في النفس: إنها طريقة للتعريف أكثر على الذات. الانفتاح على الفنون الأخرى يساعد على فهم أفضل لتطور الفن عموماً. بالإضافة إلى ذلك، "إذا وجدنا حدوداً في تخصص، نجد لها في المواد الأخرى. وهنا يتم البحث على كيفية تخطيها"، هذا ما سجله أحد الطلبة. يرى طالب آخر أن "المحاضرات كلها ممتعة". "أحياناً، أتعلّم أكثر من محاضرات الفناء أو المسرح عن محاضرات الرقص"، هكذا تؤكد إحدى الطالبات. التواجد في مجال آخر حتى يوليد أحياناً تصرفات جديدة، في وقت

يكون هناك شعور بعدم التقدم في مجال الرقص. يريد الطلبة أيضاً أن يتم دفعهم ثقافياً، هم يفضلون اكتساب طرق تفكير في ممارستهم. هم لا يحبون التركيز في الرقص فقط. يقول أحد الطلبة: "عندما لا يكون سوى الرقص، نحن نخفق". على عكس ذلك، كثير من الطلبة غير سعداء بهذا الكم الهائل من المعلومات دون أن يكون لديهم الوقت الضروري لاستيعابها. هناك خطر في أن "يفرق"، و"أن يضيع"، هناك خطر "الجرعة الزائدة". إن عدم إمكانية تعميق ما يتم دراسته محبط للغاية أحياناً. ولكن يعترف الطلبة أن هذه الانطباعات تتغير خلال العام وخلال الإعداد، فمثلاً في نهاية الفصل الدراسي، يغلبهم الإرهاق. وفي العام الثاني، يدركون أن المكسبات موجودة، وأن عناصر تم تناولها في العام الأول أصبحت فعّالة. ويعتقدون أنهم سيستخدمون فيما بعد ما لا يدركونه الآن. إن البعد متعدد الأنظمة للإعداد يعتبر أيضاً مكسباً للحصول على عمل بعد المدرسة: إنهم يعرفون أنهم سيحصلون على عروض أكثر تنوعاً.

### **Cédric، طالب في السنة الثانية**

Cédric، طالب فرنسي، سنه خمسة وعشرون عاماً، حاصل على ليسانس في العلوم الاقتصادية. بدأ ممارسة الرقص في الثامنة عشر. خلال دراسته الجامعية في مدينة Rennes، كان يخصص سبع ساعات أسبوعياً لورش ومحاضرات في الرقص خلال السنة التحضيرية للدراسات العليا، كان يحضر أيضاً محاضرات في المركز القومي لتصميم الرقص في Bretagne، الذي كانت تديره مصممة الرقص Catherine Diverrés، ومحاضرات في كسرفنتوار الرقص في Rennes. أنشأ أيضاً مع بعض أصدقائه فرقة

لتصميم الرقص. وبدلاً من الانتهاء من الدراسات العليا، قرر تخصيص كل جهده للرقص لمدة عام على الأقل. ويعد مقابلته أحد خريجي مدرسة ROSAS، علم بوجود مدرسة PARTS ونجح في امتحان القبول في بروكسل. وكان معجباً ببرنامج الإعداد خصوصاً في طابعه متعدد الأنظمة. وإذا لم يُقبل في مدرسة PARTS، كان سيعمل على أية حال على الإعداد في عدة تخصصات. خلال دراسته، بجانب الرقص، حضر أيضاً دورات في الكوميديا دل آرت، والمسرح التجريبي، وفنون المهرج. في مسيرته الفنية، ما يدفعه هو الانفتاح على الآخرين واكتشاف ميادين جديدة. "إنى أرقص اليوم، ولكن ما يهمني أكثر، هي حياتي. الرقص وسيلة، أجد فيها متعة كبيرة، ولكن من الممكن أن أفعل شيئاً آخر، يوماً ما".<sup>(٢٥)</sup> بالنسبة لـ Cédric، هدف المسئولين في PARTS هو "أن يجعلوا منها مدرسة تقوم بتخريج أشخاص أقوياء، لديهم ما يقولونه ويفعلونه فعلاً".

كطالب، "تعلم Cédric مجموعة أشياء في مختلف الاتجاهات"، لقد اكتسب أدوات يستطيع استخدامها بطريقة شخصية. خصوصاً الارتجال ووضع الجسد سمحاً له بتنمية مرونة بدنية كانت تنقصه إن إمكانية الاحتكاك بتقنيات مختلفة للرقص وفنون أخرى يعتبر أساسياً. يقول Cédric: "لدى رغبة في صنع عسلاً طيباً فعلاً، ولذلك، لا يجب أن أخذ رحيق زهرة واحدة، ولكن زهوراً كثيرة، أننى مسئول عن طريقة خلطها. (٠٠٠) عندما جئت هنا، كنت خاماً، ومليئاً بالطاقة، ولكننى لم أكن أعرف شيئاً". مثل بقية الطلبة، هو يدرك إنه من الصعب جداً عدم الاكتفاء باستهلاك كل ما يقدم.

---

(٢٥) Cédric إلى G. Fontaine، إبريل ١٩٩٩، وكذلك بالنسبة للشواهد التالية.

"أنت تفتح أبواباً وتغلقها بسرعة فائقة، تقوم برحلات يميناً وشمالاً، ولكن تعرف أنه لا بدّ أن تعود فيما بعد. إن الفكر والجسد يحتاجان لنظام ما لا توفره فترات العمل المكثفة والسريعة في هذا المجال أو ذاك، ولكن من الحقيقي أن النظام يمكن أيضاً أن يعدّ شخصاً، ويغلق عليه في حسن أداء. على سبيل المثال، تتطلب الفنون الحربية وقتاً، ولكن، في نهاية هذا الوقت، تكتسب شيئاً واحداً. الحلّ، وهو ما يحدث هنا، هو الرجوع على التجارب نفسها، في ذات العام أو العام التالي على أية حال، يتم الإعداد فعلاً بدءاً من مسيرة شخصية".

Cédric، "ذو طبيعة مدهشة"، يهتم بكل المحاضرات، على مستويات مختلفة، إن محاضرة التحليل الموسيقى اكتشاف، تقود إلى استخدام الموسيقى بشكل مختلف. ومحاضرة الإيقاع أعطته الإدراك أنه يوجد موسيقى أساسية "وهذا غيّر من موسيقية رقصي. إنه درس حياة. أين تضع حياتك بالنسبة للأشكال؟ يشير Schirren<sup>(٣٦)</sup> أننا لا نحيا إذا كنّا فقط راضين عن كل شيء، أحياناً يكون ذلك قبله بقليل، أو بعده بقليل، ويجب اللعب على ذلك. وقد أدركت ذلك. إنها فلسفة حياة". إن ورشة المسرح "أساسية بالنسبة للتساؤل على معنى و وزن ما نقول". بالإضافة إلى ذلك، "نضع أنفسنا بالنسبة للواقع". الصلة بالآخرين أيضاً مهمة "لقد اكتشفت أيضاً تجربة فريق. وهذا ممتع فعلاً. إن مشاركة مغامرة مع الآخرين هو الفعل الأقوى، والأكثر سياسياً أيضاً". إن محاضرات التأليف الموسيقى "تشجع على ميلاد النظم الخاصة بالفرد، والانتباه إلى وضوح ما نظهره، وعدم الاكتفاء بالطابع العفوي

(٣٦) الرجوع إلى Fernand Schirren Le Rythme Primordial et souverain :

بروكسل، Contredanse، ١٩٩٦ .

للإبداع". إن المحاضرات النظرية مهمة حتى لو كانت المفاهيم التي نتناولها تتم بصورة سريعة. وعلى كل شخص أن يختار هذا الطريق أو ذاك "الآن، اقرأ Foucault و Derrida، لأن بعض العناصر التي تناولتها المحاضرات عنهما شجعتني لمعرفة أكثر:.. هنا أيضاً، المطلوب هو اكتشاف أدوات جديدة لاتقان المسيرة الشخصية.

### **Clair، طالبة في السنة الثانية**

Cédric عمرها عشرون سنة. بدأت الرقص في السادسة، وفي الثامنة، بدأت إعدادها في الرقص الكلاسيكي والجاز. وفي الثانية عشر من عمرها، التحقت بفرقة الرقص Force jazz، وهي فرقة للهواة، واشتركت معهم في نحو عشرين عرضاً. و اكتشفت الرقص المعاصر في سن الخامسة عشر، في Le Havre.

وبعد حصولها على البكالوريا، اجتازت امتحان القبول في PARTS. وكان البُعد متعدد الأنظمة للمنهج يجذبها وكذلك عمل Anne Teresade Keersmaeker التي حضرت لها عرضاً.

"المدرسة فتحت أعيني على الرقص وعلى ميادين أخرى لم أكن أعرفها. الشيء الإيجابي أيضاً هو البُعد الدولي للمدرسة، إمكانية التبادل اليومي مع أناس تابعين لثقافات أخرى. وبعد سنتين، اكتشفت أن عملية التعرف على تخصصات متنوعة يسمح لي بتمييز أفضل لما أريد أن أفعل وما لا أريد أن أفعل، وهذا ضروري بالنسبة لي"<sup>(٣٧)</sup>.

---

(٣٧) Cédric، إلى G. Fontaine، إبريل عام ١٩٩٩، وكذلك بالنسبة للشواهد التالية.

تبدو السنة الأولى " غير مستقرة"، إنها سنة اكتشاف، بينما تكون السنة الثانية "سنة هضم"، نعود خلال إلى ميادين سبق التعرف عليها.

"أستطيع أن أسترجع أكثر ما أتعلمه وأبدأ في تقرير أختياراتي. في السنة الأولى، نمو من محاضرة تقنية Forsythe إلى Cunningham، ثم محاضرة تقنيات الاسترخاء. إنها تقنيات مختلفة تمامًا، ومع ذلك في السنة الثانية، ندرك أنها تتلاقى كلها. في البداية، كنت لا أعرف موقعي، حتى جسدي، بدنيا، كان لا يعرف وضعه. البرنامج ثقيل جدًا، ولدى شعور أنني أمسك أشياء كثيرة دون أن أستطيع تقييم ما يتبقى منها، ودون أن أعرف إذا كنت أدخل فيها بعمق. هذا أيضًا سؤال لي".

هذا ضيق الوقت يعرقل البحث الشخصي: الطالب، يجد نفسه مجبرًا على العمل مساء بعد عدة ساعات من العمل البدني، ولا يكون له فرصة كافية للإبداع.

ولكن ممارسة فنون مختلفة يسمح لـ Claire باكتشاف كيفية التفائهم أخيرًا. كانت تخشى ممارسة المسرح، واستخدام صوتها. في PARTS، اكتشفت النقاط المشتركة في المسرح والرقص، وتذكر أن استخدام الصوت مكمل لاستخدام الجسد. وتشعر بصورة أكبر بانجذابها للرقص المسرحي. تعلمت من ورشة Ian Ritsema أن "تلمب دون أن تؤدي، وتبقى كما هي" كان هذا تحولًا حقيقيًا". كانت قد تابعت إعدادًا في الموسيقى قبل التحاقها بالمدرسة، ولكن محاضرة التحليل الموسيقى قد سمح لها أن تكون أكثر انتباهًا لشكل الموسيقى، وأن تنصت بطريقة مختلفة، وأن تتساءل عن كيفية استخدامها في الرقص.

فى محاضرة الغناء، يكون الاتصال بالرقص عن طريق مفهوم الوسط، والتلفس، "ولكن تبقى هذه المحاضرة قبل أى شىء لحظة متعة" بالنسبة لـ Claire، كما بالنسبة لكل الطلبة التى قمنا بمقابلتهم، تكون محاضرة الإيقاع لـ Schirren "أكثر من محاضرة إيقاع": "إن مسيرة Schirren فلسفية، هى تتصل بالرقص، ولكن على الأخص بالحياة عمومًا. إنه شخصية هامة بالمدرسة، هى يجعلنا ندرك مركزنا، وما يحركنا". تشعر Claire بتأثير التجارب التعليمية المتنوعة على نشاطها كراقصة. تقوم بتحضير السولو الخاص بها بالعمل على الموسيقى بشكل محدد "لقد وصلت إلى النقطة التى يحدث فيها ذلك طبيعياً، على العكس، بما أننى مشدودة إلى الرقص المسرحى، فإننى أفكر كثيرًا فى ألا يتجسد البُعد المسرحى على حساب الحركة ذاتها". هى تقول أنها تجد نفسها "فى وضع متناقض: ما أتعلمه، هو فى آن واحد التهام ودائمًا فى حالة إيقاف. أحاول إعادة استخدام ما فهمت، إذا كنت أرغب فى ذلك، وهناك أشياء أخرى لا بد لى من تجربتها".

إن إقامة الروابط بين مختلف الميادين الخاصة بالإبداع هى من نصيب الطلبة وفقًا لتجاربهم السابقة ورغباتهم. ولكن أحيانًا ما يكون ذلك اقتراحًا محددًا من قبل المدرسة التى تدفعهم له. فى السنة الأولى، كان عليهم أن يبدعوا ثنائياً استمعوا إلى عشرين موسيقى مختلفة، وقاموا بتحليلها بدءًا من التوليفة واختاروا واحدة منها. ثم قاموا بتنفيذ الثنائى وفقًا للموسيقى المختارة. ولكن عمومًا، يجب على الطالب أن يجد تناغمًا بطريقة مستقلة: "أعتقد أن هدف الأساتذة هو دفعنا إلى معرفة ما نريده فعلًا وتتميته بعد ذلك". بعد المدرسة، تود Claire أن تصبح راقصة داخل فرقة، مثلًا عند Pina Pausch أو فى Batsheva Dance Copeny. وتريد أيضًا الاشتراك فى

عروض متعددة الأنظمة أو أن تعمل في مجال تصميم الرقص، ولكن بعد أن تكون قد اكتسبت خبرة كراقصة. هي تعتقد أن تعدد الأنظمة اتجاه قوى للإبداع الحالي سوف، ينمو أكثر فأكثر.

## تطور PARTS

أكد بعض الأساتذة، مثل الطلبة، على صعوبة "تعميق وتغيير المعرفة، والتجربة". من أجل تجنب "اتخام" الطلبة، من المهم إقامة تواصل حقيقي بين مختلف المكسبات وانتظام محاضرات متصلة بمنطق وإيقاع تواصل حقيقي بين مختلف المكسبات وانتظام محاضرات متصلة بمنطق وإيقاع الجسد". وتسبب التحميل الزمني الأسبوعي للإعداد حالة تعب من الصعب توافقها مع البحث الشخصي. وتطلب أيضاً تعدد الأنظمة إقامة روابط بين الأساتذة من أجل ترابط مشروع الإعداد. وقام الفريق التريوى للمدرسة، المهموم بتطور الإعداد وفقاً للمشكلات الموجودة، بتغيير المنهج في بداية العام الدراسي... يتطلب تدريب الرقص كثيراً من الوقت، حيث إن الجسد أبداً من الفكر في استيعاب المعلومات الجديدة. أصبحت ضرورة إطالة مدة المنهج ضرورية". أصبح البرنامج ثقيل جداً، مدة الإعداد امتدت إلى أربع سنوات بدلاً من ثلاثة، منقسمة إلى دورتين. الدورة الأولى لها مضمون مساوٍ للسنتين الأولتين من المنهج القديم. وتمتد الدورة الثانية إلى سنة ويتيح الاختيار بين تخصصين: رقص أو تصميم رقص. عدد محدود جداً من الطلبة له إمكانية الدخول مباشرة في الدورة الثانية "المواد المشتركة في الدورة الأولى تسمح لمصممي الرقص المستقبليين بأن تكون لهم خبرة في الرقص، ولراقص المستقبل معرفة بالعمل الإبداعي"، هذا ما يؤكدخ Theo Van Rompay تسمح هذه التعديلات في المنهج لاقتراحات الأساتذة أن تتحقق، ويكون الطلبة

مسنودين فرديًا بصورة أكبر. في الدورة الثانية، يدرس الراقصون أكثر الريبورتوار المعاصر، يركز مصممو الرقص على البحث عن أسلوبيهم الخاص وعن المكونات المتنوعة للعرض الحي (إضاءة، سينوغرافيا، ملابس، إنتاج، وإدارة).

تدعم المدرسة الطلبة بعد التخرج وفقًا للإمكانيات، وتسمح لهم بالدخول في الاستوديوهات والأساليب المنطقية الرياضية.

أصبح الآن الكثير من الخريجين مصممي رقص ويقومون بجولات في أوروبا، كانت من رؤيتهم خلال السهرات المخصصة لإنتاجات PARTS في مهرجان الخريف عام ٢٠٠١ ، في باريس<sup>(٧٨)</sup>.

---

(1) All The Apropos de Mogda Réiter.

(2) Fleur de Tom Pischke.

(3) for de Anne Teresa De Keerwaeker.

(4) Think Me thikness de Anco renz.

(6) Ttch et Fear, et Gop de Salua Sanchis.

(7) Cast off Srim de Heinle Avdal er Yukiro Shinozaki.

(8) Haff and Nine, fix er Rush de Aram Kahn.

(9) Natural Strauge Days de Roberto Olwan de la Iglesia.

(10) Vrowwenvowwen de charlette vanden Byrde.

(11) (2.1) deux - un de Aekyoni er Kosmoroulos et Analel Schelleken.

(12) Hajpy Zode de Arko Renz er sharon Zukerman.

(13) Lijforog de C. Vanden Eynde er Hugo Dehaes.

Weak (14) Distance Two Near et in - tent/ frame 2 de Saskea Höbling G. Khumapo Olaziet Flush : عرض Rond - Point ويمسرح dancestrong

Oueshans Y. Barrowy ثم أخيرًا Nearby R- Saas Tamoinem.

**مدرسة امستردام: البحوث المتقدمة فى مجال المسرح والرقص**

*Advanced Research in Theatre and Dance Studies*

**(DASARTS)**

تأسست المدرسة عام ١٩٩٤، وهى تقدم مدخلا غير مألوف للإعداد الفنى؛ فهى تتوجه إلى مبدعين قادرين على المساهمة فى تجديد فنون العرض. تتميز المدرسة "باستكشاف متعدد الأنظمة لمسرح الغد وتريد أن تكون قبل أى شئ" "مشروعاً فنياً"<sup>(٢٩)</sup>. هى تركّز على المخرجين، ومصممي الرقص، ومبدعى المسرح المرئى، والسينوغرافيين، ولكن أيضاً على الفنانين التشكيليين أو السينمائيين، بشرط أن تكون لديهم الرغبة فى العمل فى وسط العرض.

للطلبة خبرة مهنية: يجب استكمال إعدادهم الفنى الأساسى فى مجال تخصصهم. هم يأتون إلى مدرسة DAS ARTS من أجل المفامرة فى أراضى فنية جديدة. التحدى هو ضرورة تنمية رؤية الطالب الخاصة فى "مسرح المستقبل" خلال الدراسة. وهذا يتطلب أن يكون لديه إحساس صادق لمشواره السابق، وأن يكون قادرا على نمو استعداداته الشخصى فى الإبداع، التعاون يكون من قبل الطالب (باندماجه فى الأبحاث التى يقوم بها) ومن الفريق

---

(٢٩) الرجوع إلى ملف تقديم للمدرسة، ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ .

(٣٠) يدعم مدرسة Des ARTS دولة هولندا. حيث إنها ملحقة بالمدرسة العليا للفنون فى امستردام.

التريوى، إنها تجربة مشتركة بين الطلبة والأساتذة، حيث تكون الأفعال ورودود الأفعال فى حوار".<sup>(٣١)</sup> ترتبط المدرسة بتيار المسرح التجريبي وتبدي انتباهها للنتائج الحقيقية لعملية الإبداع أكثر الرغبة فى إنتاج عرض مكتمل من المهم عدم التعريف مسبقاً باتجاه البحث حتى نكون مستعدين لكل الاتجاهات الممكنة وتجسيد ما كان مجهولاً حتى الآن.

تعتبر Das Arts "معملاً لتنمية الأفكار"، ولكن هدفها أيضاً هو "إنتاج الفنان نفسه، ودفعه حتى يكشف وينمى قدراته الذاتية المبدعة". تتمنى المدرسة أن تحل التناقض الموجود فى كل تعليم فنى: "الاستحالة الأساسية لتعليم شخص كيف يكون فناناً، كيف يبدع عملاً فنياً". إذا كان من الممكن اكتساب بعض القواعد وبعض العمليات، فإنه من الضرورى معرفة اللعب بها، قلب نظامها، والابتعاد عنها. تؤكد Des Arts على هذه الضرورة، خصوصاً أن الطبة كانت لهم إمكانية استيعاب هذه القواعد أثناء إعدادهم السابق. يجب أن يصبح الطالب مستقلاً كفنان وأن يكون مسئولاً عن اختيارات إبداعه. إن التحدى المزدوج للمدرسة هو كيف يمكن للفنون الحية أن تشارك فى تنمية الفنان وكيف يمكن للفنان أن يشارك فى تنمية الفنون الحية؟

## مفهوم لفنون المسرح.

المخرج Ritsaert ten Cate<sup>(٣٢)</sup> هو مؤسس مدرسة Das Arts هو يدافع عن مسرح ناقد، مسرح فنى يمد اجتماعى سياسى، على علاقة دائمة مع العالم المعاصر. المطلوب هو استجواب دور العرض الحى وتحليل تحويلاته وفقاً

(٣١) الرجوع إلى ملف التقديم للمدرسة، سبق ذكره، وكذلك بالنسبة للشواهد التالية.

(٣٢) فى عام ٢٠٠٠، تولت Alida Neslo، وهى خريجة مدرسة Mudra، رئاسة المدرسة بعد Ritsaert ten Cate.

لتطوراته التقنية والاجتماعية. هو يرى، في فن اليوم أن الرجوع إلى الحياة اليومية أصبح أكثر حدوداً، والعلاقة بالمتفرج تتغير. يجب أن يكون العرض في تداخل دائم مع مضمونه، حتى يكونه "حركة عكسية" تضع في الاعتبار تصرفات وتشغيلات مقررة. ولهذا، في مدرسة Des Arts، يكون الاهتمام بالصلة بين المسرح والمجتمع من جهة، وبين النظرية والممارسة، من جهة أخرى. أيضاً العلاقة بين الفرد والمجموعة محددة. حتى لو كانت المدرسة ليست مضادة للعرض كمنتج ثقافي، فهي "تدفع الطلبة قبل أي شيء لتحقيق ما هو أكثر، مع الأمل أنهم سيقبلون هذه "الزيادة"<sup>(٣٣)</sup> هذا ما يقوله M. Hoogenboom، المسئول عن التنمية الفنية. إن تنوع الأصول الجغرافية للمتدربين والطلبة، الذي يكون في صالح التواجد مع الواقع الذي يحيط بهم، هو أيضاً يعتبر كاملاً تجديد للمسيرات الفنية. إن تعدد الأنظمة يسير مع مدخل متعدد الثقافات.

## تنظيم الإعداد

يتم اختيار الطلبة بعد دراسة ملفاتهم<sup>(٣٤)</sup> يبلغون من العمر من خمسة و عشرين إلى خمسة وثلاثين عاماً في المتوسط. تنقسم السنة إلى دورتين. لا يستطيع الطالب الاشتراك لأكثر من أربعة دورات. مدة المحاضرات تصل إلى عشرة أسابيع كل دورة، ولكن كل دورة تمتد إلى ستة أشهر تقريباً، (تحضير وعمل شخصي). تستقبل الدورة اثني عشر طالباً. يجب أن يشاركوا في ثلاث (٣٣) M. Hoogenboom إلى G. Fontaine، نوفمبر ٢٠٠٠ .

(٣٤) يتضمن هذا الملف طلباً بالالتحاق، سيرة ذاتية، حصيللة الخبرات الفنية السابقة، خطابات توصية من شخصيات ينتمون إلى مجال مغاير لمجال المتقدم مصحوبة بسيرة ذاتية، ومشروع فني تم تحضيره خصيصاً لمدرسة Des Arts.

دورات على الأقل وتنفيذ مشروع نهاية دراسة يتناسب مع دورة رابعة. يدوم هذا الاعداد عامين على الأقل وأربع سنوات على أكثر تقدير بين دورتين، يستطيع الطلبة المشاركة في مشروعات خارج المدرسة ثم العودة إليها. يقوم بالاشراف على كل دورة مديران فنيات (إنهم "المرشدون"، كما تسميهم المدرسة). تكون الدورة فريدة في كل مرة، ويحدد محتواها شخصيية المديرين، والفنانين المدعويين والموضوع العام المختار. هذا الموضوع يختلف من دورة إلى أخرى. يقوم الفريق التربوي في Das Arts بالتنظيم الدقيق لكل دورة مع المديرين خلال عدة أسابيع. ومن المهم أن يستطيع كل واحد منهم دفع العمل في اتجاه خاص به مع المشاركة الفعلية مع الآخر. فإن المرشدين يجيئون من آفاق وبلاد مختلفة. ويتم اختيارهم وفقاً لوضعهم الفني، إن مسيرة إبداعهم تحسب أكثر من صفاتهم التربوية، حتى لو كانت رغبتهم في محاولة تجربة مع الطلبة محددة.

يقرا الطلبة مراجع عن الموضوع المختار خلال الدورة ويقدمون عروضاً شفوية ومكتوبة، ويتحدثون مع المرشدين ويشاركون في جلسات تحضيرية. يقدمون أيضاً عروضاً غير تقليدية، شبه جماهيرية. وبجانب ذلك، يحضرون ورشاً ويدرسون الإنتاج والاتصالات، ويشاهدون عروضاً، ومعارض وأفلام، ويحضرون محاضرات. أما عن مشروع نهاية الدراسة، الذي يتم تنفيذه مع مدير المشروع الذي يتابع الطالب في أبحاثه، فهو يُقدم جماهيرياً. ويكون شكله ومضمونه من اختيار الطالب وتمنح Des Arts دبلوماً في نهاية الدراسة.

## دورات الدراسة

وفقاً للموضوع المختار، يفكر المرشدون في سياق الدورة القادمة بالتعاون مع الضيق التربوي لمدرسة Das Arts، ويكون مادة علمية يتم اقتراحها على الطلبة. ويختارون أيضاً المتدخلين المختلفين (الذين ينتمون للقطاع الفني أولاً). أثناء الدورة، تتم المداخلات، والورش والمحاضرات أثناء النهار، ويعمل الطلبة في أبحاثهم الشخصية في فترة ما بعد الظهر.

إن فكر المدرسة هو الفُوص في Work in Progress. يعمل كل مشترك كعضو في المجموعة، مهماً كان تخصصه وأهدافه الشخصية، ويجب أن يكون قادراً على أن يضيف إلى المجموعة. يتبادل الطلبة وجهات نظرهم. ويكون المرشدون مسئولين عن التقديم العام للأبحاث التي لا يراد منها أن تكون عروضاً، ولكن شهادة لما يدور خلال الدورة. يمكن للعمل المكلف جداً أن يجد امتدادات بعد ذلك، ربما في تقديمي منفذ خلال دورة قادمة أو في إبداع منتج خارج المدرسة.

"بعد مرور عشرة أسابيع مشغولة لهذه الدرجة، تكون هناك حاجة إلى عشرة أسابيع على الأقل لهضم ما تم تجريبه"، هذا ما يؤكد الطلبة. وهم يؤكدون على ضيق الوقت الذي يمنهم من الحديث بصورة كافية مع المتدخلين وفيما بينهم. ولكن مضمون الدراسات يبدو مثمراً على المستوى الفني والمستوى الفردي. في نهاية الدورة، يناقش الطلبة فردياً مع فريق الإدارة من أجل تقييم تقديمهم وكيفية الاستمرار (استكمال في دورة جديدة، الرجوع إلى الحياة العملية والعودة مرة أخرى بعد ذلك، تنفيذ مشروع شخصي إذا كان الطالب قد انتهى من ثلاث دورات). ويجب على الطالب أن

تدرك ما تعلمه خلال الدورة وما سيفعل بما تعلمه<sup>(٣٥)</sup> إحدى مزايا هذا النظام الخاص بالدورات هي إمكانية تحديد خطوات الطالب وتنمية مسيرة شخصية مع الاستمرار في نفس البرنامج الدراسي نفسه الذي يكون في صالح المجموعة إجمالاً.

إن موضوعات الدورات متنوعة جداً. الدورة الرابعة عشر (من فبراير إلى إبريل ٢٠٠١) كان موضوعها "المال". كان المطلوب هو استجواب الأيديولوجيا الليبرالية الجديدة وإمكانات مقاومة قوانين السوق في مسيرة فنية. "المال مجرد الفن مجسد"، هذا ما يقوله Marujke Hoogenboom. وتمت دعوة اقتصاديين، ومؤرخين، وفنانين مهتمين بهذا الموضوع للتداخل أثناء هذه الدورة كانت هناك موضوعات أخرى: "ما هو الطهي؟" (وعلاقته باللياقة، والغذاء والمطبخ)، أو موضوع "الهياكل" (كيفية الواقع والخيال في الفن، في المجتمع وفي الذات). يأخذ التقديم التابع من الأبحاث التي تتم أشكالاً متنوعة: ارتجالات مجموعة، أعمال جماعية وفردية، حفلات موسيقية، أفلام، صور.....

## تعلم النظم

تري إدارة Das Arts أن المدخل متعدد الأنظمة أساس للمستقبل، من أجل تخيل ما سيكون عليه التخصص. تقترح المدرسة مسيرة متعددة الأنظمة بدءاً من نفسها الموضوع والخامة نفسها. وهذا يسمح للطلبة بتنمية طاقتهم الفنية في مضمون أكثر وسعاً من الذي تعودوا عليه. هم يحضرون لفتهم الخاصة

---

(٣٥) M. Hoogenboom إلى G. Fontaine، مقابلة تم ذكرها، وكذلك بالترجمة للشواهد التالية.

وعلاقتها بالفنون الأخرى للعرض. وبدلاً من التركيز على تخصص واحد، فإنهم يقومون بتقاربات بين مختلف الطرق، والانفتاح على أشكال جديدة للعرض. إن الاحتكاك مع طلبة وأساتذة منتقلين إلى تخصص آخر يدفع إلى اكتشاف القوى الذاتية والقدرة على ربط ميادين محددة مبدئياً. كثيراً ما يحدث أن يجد الطالب في تعدد النظم رافعة لتجسيد اختياراته الفنية. لقد تلقى الطلاب إعداداً متخصصاً يعيدون تقييم أساساته وفقاً بمقابلتهم مع مجالات أخرى. في Das Arts، لا تلعب التخصصات دوراً فاعلاً في حد ذاتها، إنه انتفاخ الأفكار الذي يسهل العمل مع وفي مختلف التخصصات. لا يتم اختيار المرشدين بسبب المجال الذي يمثلونه، ولكن لأنهم يقبلون نظام الحدود بين الفنون المختلفة في نشاطهم الفني ولهذا السبب وحتى اليوم، لم يصبح أى صمم رقص مرشداً، حتى لو كان بعض المرشدين قد قاموا بدعوة مصممي الرقص في الدورة التي كانوا مسئولين عن إدارتها وهذا بسبب أن الفريق الإداري، النابع من المسرح، كان يعرف أكثر هذا الوسط، بالتأكيد ستقوم المديرية الجديدة، Alida Neslo، التي أتمت دراستها في Mudra بدعوة مصممي الرقص لإدارة الدورات القادمة.

إن البُعد متعدد الأنظمة للتعليم هو السبب الأول لرغبة الطلبة في الدراسة في Das Arts. إن الطلبة الذين يرون فيه تنمية لطاقتهم وإمكانية الذهاب أبعد من ذلك في المجال المحدد: "التجريب في طرق غير معهودة يعتبر إعادة نظر تجبر على تحسين الوضع الشخصي". وأكثر من ذلك، بما أنه يتم تشجيعهم للاتصال بطلبة منتقلين للتخصصات الأخرى وتحليل معارف لا تتبع تخصصهم، فإنهم يكتسبون حرية أكبر وأكثر دقة في الأعمال الجارية، يمكنهم التنفيذ بذاتهم تجارب تابعة لممارسة أخرى أو الاشتراك مع طلاب متميز في تخصص آخر في نهاية المنهج، يتمنى بعض الطلاب العمل

فقط فى تخصصهم، بعضهم يتجه إلى مجال تم اكتشافه أثناء الإعداد، واليعض الآخر يتجه إلى مسيرة إبداع تجمع عدة فنون.

ولكن بعض المشرفين قد لاحظوا أن الطلبة يمكنهم أحياناً الاختباء فى ممارسة فنية أخرى بسبب المشكلات التى تقابلهم فى تخصصهم. إن استخدام طرق أخرى يصبح حينئذ هو الحل لتجنب المشكلات التى يمكنهم مقابلتها. لمعالجة ذلك، يدفع المرشدون الطلبة للتساؤل عما إذا كان اختيارهم يتفق مع دوافعهم، وبجانب الانتقال من تخصص إلى آخر برغم جودة عملهم. فى مجال الرقص، مازال إعداد مصممى الرقص نادراً، الرقصون قد تمودوا على تعلم تقنيات وأساليب محددة جداً. أحياناً يكون من الصعب أن تكون لديهم أدوات إبداع مماثلة لأدوات فنانين آخرين وأن يمكنهم الاتصال بهم على قدم المساواة. ولكن هذا الوضع فى طريقة إلى التطور حيث إنه يفتح حالياً تياراً للرقص لتساؤل جمالى وممارسة فنية أقل فصلاً.

ترى Morijhe Hoogenboom إن الشكل الحالى لتعدد الأنظمة فى مدرسة Das Arts ليس مناسباً لأشخاص فى إعدادهم الأولى. فهى ترى أن ذلك يمكن أن يكون مريئاً ، وحتى خطيراً: "لم يعرفوا بعد أى نوع من الفنانين هم، ولا إلى أين يريدون الوصول". المداخل المختلفة التى تقدمها المدرسة تتطلب نضوجاً كافياً لإمكانية الاختيار، وإقامة كبرى بين الاقتراحات العديدة وتقبل المخاطر. إذا تم قبول طلبة فى Das Arts، ويكون إعدادهم مخالفاً لإعداد العروض الحية (فنانون تشكيليون مثلاً)، يجب عليهم الاهتمام أولاً بفنون العرض.

عندما يحصل الطلبة على الدبلوم، يتجهون فى اتجاهات عديدة. إن مرورهم بمدرسة Das Arts قد سمح لهم غالباً بتحديد أفضل لاحتياجاتهم،

ورغباتهم واستعداداتهم. ترك بعضهم الإبداع وعمل بالإنتاج، في التدريس الفني، يعني في مجال مختلف تمامًا. البعض الآخر، الأغلبية، يبقون في قطاع الإبداع ولكن خصوصًا لجولات مستقلة في زوروا وغيرها. قيل إنه ينجح في الحياة والعمل بدعم الدولة، حتى لو، في هولندا، يقدم أسلوب الحصول على الدعم فرصًا للفنانين الشباب. تبقى Das Arts على علاقة مع عدد من الخريجين، وتدعوهم لمختلف المناسبات التي تنظمها المدرسة، وهي تساندهم في مسيرتهم المهنية. نحن بالنسبة لهم بيت فني، عائلة مهنية، هذا ما يؤكد Marijhe Hoogenloot.

### النظم المتعددة لأى فنانين؟

يسود تعدد الأنظمة في المدرستين التي قمنا بدراستهما وذلك في المرحلة الأخيرة من التدريس: بعد اكتساب أسس قوية في التخصص الخاص، الفنان المستقبلي يتم احتكاكه بممارسة الفنون الأخرى. يجمع الراقص المؤدى المهارة البدنية بالمهارة الفنية، ويتطلب الإعداد التقني تعلمًا طويلًا، أحيانًا على حساب التنمية الفنية PARTS هي المدرسة الوحيدة التي تتوجه أيضًا إلى مؤدبين: هي تهتم بإعداد الراقص كفنان مفتوح على الفنون الأخرى. وقادر على التفكير في ممارسته. ولكن هذا المسيرة مازالت نادرة يبدو أن إعداد الراقص يكون غالبًا في صالح القدرات في أن يكون أداة في خدمة مبدع<sup>(٣٦)</sup>

(٣٦) كتب هذا النص عام ٢٠٠١، ومنذ ذلك الوقت تطور تدريس الرقص بصورة ملحوظة خصوصًا في فرنسا، مشروع Bocal الذي قام بتنفيذه مصمم الرقص Boris Charmatz، يشهد على التساؤل الحالي عن الإعداد في الرقص. وإذا كانت هذه التجربة مازالت هامشية، فهي العلامة القوية لدخول تريوي، موجود عند العديد من مصممي الرقص، المسؤولين عن الإعداد. ويمتبر تعيين مصممة الرقص Emmanuelle Huynh مديرة للمركز القومي للرقص المعاصر في Angers مثالاً آخرًا.

بالنسبة لمصممى الرقص المستقبليين، تقدم PARTS إعدادًا متعدد الأنظمة لأن مصممى الرقص سيكون لهم دور فعال في تطور المجال الفنى الذى يتغذى أكثر فأكثر من مقابلة الفنون. تعتبر Das Arts خبرة مختلفة تمامًا لأنها لا تتوجه فقط لمخصص فى الرقص. هذه المرة، لا يكون العمل بالمرّة على تعميق خامات الإبداع الخاصة بالرقص والتي على علاقة مع التطابقات التى تقدمها الفنون الأخرى، هذا هو دور وتحديات المبدع اللذين يكونان موضوع التعليم، مهما كان مجال التخصص. إن مسيرة الإبداع والمغامرة التى تكونها هما فى قلب العملية التربوية. نلاحظ، في المدرستين، أن تعدد الأنظمة يهدف إلى شيئين: الاحتكاك بفنون أخرى سواء لايجاد وسائل لاستخدامها فى عرض، سوا لمعرفة كافية كى يتم التعاون الفعلى مع مبدعين يعملون فى هذا المجال الفنى أو ذاك أخيرًا، نسجل، بالتوازي مع البُعد متعدد الأنظمة للإعداد، رغبة اقتراح مدخل متعدد الثقافات، باستقبال طلبة وأساتذة آتين من مختلف البلاد.

ما هى الآثار الحقيقية لمثل ذلك المدخل فى الإعداد الفنى؟ فيما يخص PARTS و Das Arts، فالوقت لم يأتى بعد للتقييم طلبة الدفعة الأولى انتهوا من منهجهم مؤخرًا، ومازالوا فى بداية مشوارهم المهنى، إن الاعتراف بالمدرسة والشخص الذى يديرها يلعب دورًا مرموقة كجودة لهم ميزة ثلاثة ك جودة الاعداد، بالتأكيد، ولكن أيضًا العلامة الخاصة بالمدرسة والاتصالات مع المهنيين بالموجودين أثناء الدراسة. ولكن من الصعب تحليل كيفية تغيير تعدد الأنظمة لمحتوى واتجاه الحياة الفنية الخاصة بالخريجين. الكل يعتبره كميزة لأنه يضمن ثراءً شخصيًا ويضاعف المهنية (كراقص أو كمصمم رقص). ولكنهم لا يستطيعون حتى الآن تحليل آثارها العميقة على مشوارهم المهنى

والفنى. بالإضافة إلى ذلك، تختلف الاختيارات وفق المشوار المهني المنتظر. من الطالب الراغب في أن يعمل ضمن فرقة رقص مثل ROSAS للطالب الذى يرغب في الاشتراك في ظهور أشكال جديدة للعرض، فإن الاهتمامات الفنية لا تلعب على السجل نفسه في Das Arts، مثلاً، يتم تشجيع نقد سوق المنتجات الثقافية: هذا يمكن أيضاً أن يسهل اختيارات قوية في الإبداع.

وسواء في PARTS أو Das Arts، فمن الضروري التفكير في التدريس كأداة تسمح للطالب أن ينمى موهبته. ومع ذلك، معايير التقييم قريبة إلى حد ما في المدرستين، حتى لو اختلفت الأساليب، إن ما يقيّمها هو حماس الطالب، الطريق الذى مرّ به أثناء الإعداد والقدرة على تجسيد أو الدفاع عن رؤية شخصية. ليس المطلوب هو الإعلان عن أسلوب فنى محدد ولكن السماح لكل واحد أن يجد أسلوبه. إن المدخل متعدد الأنظمة يبدو كمنصر قوى لهذا المفهوم، فهو يقوى استقلال الطالب بمساعدته على عدم الانغلاق في ممارسته خلال بضع سنوات، سيكون من المجدى ملاحظة ما هي النقاط المشتركة للطلبة المنتهين لمدرسة واحدة ومن هم المبدعون المنفردة ساهمت في إظهارهم. وسيكون أيضاً من المجدى رصد إذا كان الراقصون ومصممو الرقص الذين سيؤثرون علي الحياة الفنية ينتمون إلى هذه المدارس الكبيرة للأعداد. أخيراً يجب أن نسجل أن الانفتاح الدائم على التغييرات الخاصة بالإبداع الفنى، خصوصاً في مجال تصميم الرقص، سيكون بلاشك التحدى الذى لا غنى عنه لمستقبل هذا التعليم.



# إعداد فى فنون السيرك

## مدرسة من أجل سيرك إبداعى:

### الانحيازات التربوية لـ CNAC

*Martine Maleval*

السيرك التقليدى فى فرنسا فى أزمة هيكلية واقتصادياً وثقافياً. منذ سنوات يؤكد المراقبون (وهم فى أغلب الأحيان هواة مستطيرون) الذين يحلون هذا الموقف على سلسلة أسباب داخلية، وكثيراً ما يتجاهلون دراسة التغيرات الجذرية التى تمر بالمجتمع خلال هذه الفترة. ومع ذلك فإن رأيهم ليس مغلوطاً. هم يرجعون ذلك إلى مسئولية مديرى السيرك بالنسبة لسوء الإدارة فى مؤسساتهم العرضية الخاصة، ويؤكدون على عدم تجديد فى الشكل، الذى يتجمد فى عروض جامدة بالاتفاق. خصوصاً، هو يؤكد على عدم القدرة فى نقل المعارف وكيفية التعامل التى هى فى كامل التطور بفضل خلق مواد جديدة واكتشافات فيزيولوجية.

كان التعليم، فى غياب المدرسة، يركز بالفعل على ما اتفق على تسميته فى الوسط "آباء الطالب". هؤلاء الفنانون، المعروفون بكفاءتهم النادرة فى تخصص فى السيرك، كانوا يحلون محل الوالد لتحقيق نقل فنيهم. وهكذا، كانوا يوسعون دائرة الأسرة ويسهلون مرور المعارف. ولكن، الحد من عدد المؤسسات السيركية يتسبب فى تقليل التبادلات، والتفوق على الأسرة. وأيضاً، فى إطار الحياة الاستكشافية التى تتأسس، تصبح هذه الطريقة

مُهْملة. يؤكد Pierre Paret في كتابه "السيرك في فرنسا"، بدون أى تنازل، أن كبار المسئولين قد غَيَرُوا هذه الممارسة وأنهم استثمروا قدرة النقل: "أصبح "الوالد" ببساطة هو المؤتمن للتقليد المقدس الذى كثيراً ما يكون معوقاً أكثر منه مفيداً".<sup>(١)</sup> وسرعان ما اكتفى التعليم بتمرير وصفات وخدع. فإن مسئوليتهم إذن مهمة بالنسبة للحفاظ على ميراث التطبيقات القديمة الذى لا يمكنه الاكتفاء بمجرد التقليد، ولكن يجب أن تثرى من تقدم المجتمع ولكن أيضاً على المستوى الإنسانى: "الاكتفاء بمكتسبات الأجيال السابقة دون اللجوء أبداً لكسر الحواجز، هذا يؤدي إلى أن نصبح الضحية، وإخضاع الجيل الصاعد إلى عبودية جامدة".<sup>(٢)</sup>

## مسألة النقل – إجابة المجلدين

فى بداية السبعينيات، فكّر "المجددون" أن المصادقية الفنية للسيرك تمر بأجيال جديدة، وأنه من الضروري الإعداد بشكل آخر. وهكذا، افتتح الثنائي Sylvia Monfort/ Alexis و الثنائي Annie Fratellini/ Pierre Etaix Gruss<sup>(٣)</sup> عام ١٩٧٤، مدرستين سُميتا: المدرسة القومية للسيرك ومركز

(١) Pierre pret : "السيرك في فرنسا"، Sorvilier، دار نشر La Cardine ١٩٩٣ ، صفحة ٢٢ .

(٢) المرجع السابق.

(٣) Alexis Gruss كان يستقبل "فى خريف ١٩٧٤ تسعين طالباً من كل أنحاء فرنسا وحتى الولايات المتحدة. كان يجمعهم جميعاً حب واحد : السيرك. ولكن كان يتم اختيار القليل منهم" J. Ch. Duquesne : "السيرك، يعاش، السيرك"، يتم تعليمه، في Télérana، باريس، ٢ أكتوبر ١٩٧٦، صفحة ٢٠، ٢١ فى نفس المقال، يبرر A. Gruss موقفه فى هذه الكلمات: "لا يمكن إنتاج عشرة عروض فى السنة. ويجب الاهتمام بالجودة حتى تضمن الوظيفة. ونحن لا نعيش..."

الإعداد للفنون والتقنيان الخاصة بالسيرك والتمثيل الصامت أو Ecole Au Carré. في عام ١٩٧١ ، بعد أهمال ثمانية عشر سنة، اهتمت Annie Fratellini بمعاونة Pierre Etaix وأنشأت Cirque Pinder. ولكن اعترضتها حقيقة مؤسفة : "أطفال الكرة اتجهوا إلى العمل دون اقتناع. وفهمت من ذلك أن الميراث لا يكفي"<sup>(٤)</sup> وبدأت في تنفيذ مشروعاتها بالنسبة لـ Laurent Gachet<sup>(٥)</sup>، إن A. Fratellini، عندما اخترعت أول مدرسة من نوعها قطعتت "تباعاً مع التقليد السلالي للنخبة وسيطرة الحضور الأبوى السائد على المهنة"<sup>(٦)</sup>. أثناء تأسيسها، استقبلت المدرسة طلبة مستعدين للمضى في تعلم كيفية تقنية و "فنانين شارع أو المهرجين العصاميين كانوا يبحثون عن شرعية فنية وكذلك المرجعية للمقومات المطلوبة في فنون السيرك"<sup>(٧)</sup>.

---

(٤) Marie - Ange Gullaume: "عشرون عاماً في مدرسة السيرك"، في عشرين عاماً ١، ملف صحفي للمدرسة القومية للسيرك، ١٩٩٣ .

(٥) L. Gachet: المدير الحالي يجهز لإطلاق كادر تروى سيؤدي إلى تسمية المدرسة "الأكاديمية القومية المعاصرة لفنون السيرك".

(٦) Le Cirque, au delà du cercle, في Au fil du cirque: L. Gachet (٦) Artpress، رقم ٢٠، باريس، ١٩٩٩، صفحة ٤٦ .

(٧) نفس المرجع والصفحة.

## رد الدولة

ويزداد أكثر فأكثر الضغط الاقتصادى ويؤثر على المؤسسات الكبرى: اختفاء سيرك Medrano (١٩٧٣) و Rancy (١٩٧٨)، مشكلات مالية للسيرك الذى يملكه Jean Richard (١٩٧٨)<sup>(٨)</sup>. وتتجمع المهنة حينئذ فى رابطة السيرك الفرنسى، والدولة أخيراً تأخذ فى الاعتبار هذا القطاع الذى كان يعتبر حتى الآن تجارياً أكثر منه ثقافياً. ويقترح Jean - Philippe Lecat، وزير الثقافة والاتصال تحت رئاسة و Valéry Giscard d'Estaing، فى يناير عام ١٩٧٩ مجموعة قرارات فى صالح السيرك. وكانت هذه القرارات تهدف إلى تحسين "الشروط الاقتصادية للمهنة"، و "تسهيل الحياة اليومية للمهنيين" وتنمية المعلومة فى اتجاه الجمهور.<sup>(٩)</sup> وبدأت سلسلة دراسات من أجل تجديد الميزانية، ومعها سلسلة قرارات تساهم، إلى حد ما بنجاح، فى الحفاظ ونهضة السيرك. من جهة يجب إنقاذ موروث تاريخى - أليست فرنسا معروفة بأنها أحد ركائز السيرك؟ - ومن جهة أخرى، تشجيع الإبداع. إن وصول Jack Lang إلى وزارة الثقافة فى مايو ١٩٨١ سيزيد من هذه الحركة، حيث إنه يعلن فى مؤتمر صحفى فى ٣١ يناير ١٩٨٤، عن تكوين السيرك القومى وتأسيس المركز القومى العالى للإعداد فى فنون السيرك - وهى

---

(٨) فى ١٩٧٨، تمتلك شركة المروض Jean Richard ثلاث فرق للسيرك Medrano Pnder Jean Richard, Jean Rishard, وقد تم شراء الاثنين الأخيرين بعد افلاسهم. هى تدير أيضاً L' Hippodrome de La porte de Pantin.

(٩) فى ملف تم تسليمه إلى الصحفيين أثناء المؤتمر الصحفى الذى عقده J.P. Lecat فى ١٢ يناير عام ١٩٧٩، ٨ صفحات.

تسمية قصيرة العمر حيث أصبح يسمى المركز القومي لفنون السيرك (CNAC). الأول كان يشكّل نموذجًا، والآخر تغذية النموذج بفنانين ذوي كفاءة. تولي رئاسة الأولى Alexis Gruss، مدير SARL، سيرك على الطراز القديم، والثاني تولي رئاسته Ryszard Kuliak، المدير السابق للسيرك البولندي. هذه القرارات تتفق مع التأكيد المعلن منذ عام ١٩٧٨، والذي يقضى بأن تكون هناك مدرسة واحدة للدولة تستطيع أن تتصدى فعلياً لتحديات الموقف: "لا يوجد مدرسة خاصة للسيرك في بقية العالم. إنها مدارس تتبع الدولة، مع وجود إدارة، ليس فقط لإعداد فنانين، ولكنها موجودة لتشغيلهم".<sup>(١٠)</sup>

وأسرة Gruss هما إحدى آخر الأسر الفرنسية للسيرك، وينمي Alexis إنتاجاته حول موضوعات تعطى وحدة للمروض. هكذا يقدم السيرك على الطريقة القديمة عروضاً تخضع لاحتياجات الجودة المطلوبة. ويحدد Gaby Lebot في تقريره للوزارة بعض الانتقادات الموجهة لما أصبح عليه السيرك، في شكله الجامد: "ينقصه منطق العرض فيما يخص المقدمة والنهاية. الجمهور يرى فقط سلسلة فقرات دون أى ربط بينهم، بدون شرح، ولا يدرك قيمتها في كثير من الأحيان. إنه ينقصه الإخراج الذى يصنع جمال العرض"<sup>(١١)</sup> يندرج عمل A. Gruss بخط مباشر إلى التقليد الفروسى فى أساس السيرك العصرى (الذى كان يشكل خصية السيرك حتى نهاية القرن

---

(١٠) Alain Frere فى المائدة المستديرة فى سبتمبر عام ١٩٧٨: "فلننقذ آخر المروض الأسيرية، فى Communication Culture رقم ١٣، باريس عام ١٩٧٩، صفحة ٢٢ .

(١١) Gaby Lebot: "اقتراحات من أجل سياسة ثقافية للسيرك"، تقرير مرسى إلى السيد وزير الثقافة، باريس ١٩٨٣، صفحة ٧ .

التاسع عشر). هو يدافع عن ريتوار لفقرات شهيرة ، مثل Le Courries de Saint - Péterslourg<sup>(١٧)</sup> ، مضيفاً إليها إبداعات جديدة مثل le Triple Jockey<sup>(١٨)</sup>.

يعرّف R. Kubiak في "دراسته عن شروط الإبداع لمدرسة قومية لفنون السيرك في فرنسا "مشروع" تعليم تم التفكير فيه وتنفيذه بطريقة نظامية، بهدف الوصول إلى مستوى تنافس دولي، عن طريق إعداد طلبة وفنانين سيتخرجون من هذا التعليم وهم مزودون بفكر مختلف، وبإعداد متميز وجديد، وبإرادة تقرضهم بالمستوى الأداء، وسيكونون منتجات لمستوى الشروط والفكر الذي عملوا فيه".<sup>(١٩)</sup> وتولى إدارة المركز القومي العالي للإعداد لفنون السيرك الذي افتتح في أكتوبر عام ١٩٨٥ ، وقام بافتتاحه Jack Lang في ١٢ يناير عام ١٩٨٦ وكان مقر المركز في سيرك Châlons - sur - Marne (التي أصبحت Châlons - en Champagne عام ١٩٩٨)، وقد بنى المركز بين عامي ١٨٩٦ و ١٨٩٩ ، المهندس المعماري Gillet، على أرض غابات محاطة بمساحات ماء. وهو من ٣٤ متر عرضاً ١٤,٥ متر طولاً تحت الأضواء، ويسع ١٨٠٠ مكاناً متدرجاً حول ساحة عرض من ١٣ متراً. وعلى جانب منه يوجد

---

(١٢) يسمى أيضاً La fuite du Pacha, le Courrier de Longjumeau. أو La Poste يقف الفارس على حصانين ويبيعهما عن بعضهما بصورة تسمح بمرور جياد أخرى يمسك بزمامها جميعاً.

(١٣) فقرة من إبداع عائلة Gruss تقدم ثلاثة فرسان يقفزون على ظهر حصان يدور في الحلبة.

(١٤) Ryszard Kubiak: "دراسة شروط إبداع مدرسة قومية لفنون السيرك في فرنسا"، تقرير من ٢٨ صفحة ، غير مؤرخ (تعتقد أنه تم تسليمه للوزارة عام ١٩٨٣).

جيمنازيوم يوم ومن الجانب الآخر بناء مجهز بقاعات المحاضرات والرقص بجانب المكاتب الإدارية. اختيار المكان لا يعيبه شيئاً سوى بعده عن العاصمة.

## البحث عن نموذج

### بداية مغامرة

يضم المركز القومي لفنون السيرك ثلاث هيئات مكملة لبعضها البعض ولكنها متباينة:

- المدرسة العليا لفنون السيرك (ESAC)

- قسم التجويد والإعداد المهني.

- إدارة الأبحاث (التي ستصبح مركز الموارد).

R. Kubiak، ثم Louis Cousseau الذي كان مديراً للمكاتب الإدارية، سيتم تقديم الشكر لهما واستبدلتهما، اعتباراً من نوفمبر عام ١٩٨٧، بـ Guy Caron، مديراً، وسيقوم بمعاونته Claude Krespin<sup>(١٥)</sup>، متنسق الدراسات. إذا استبعدنا المعارك الشخصية، فإن المشكلات على مستوى التحديات. كان Cuy Caron قد أسس عام ١٩١٨، المدرسة القومية للسيرك بمونتريال في كيبيك، وفي عام ١٩٨٤ انضم إلى فريق نادي Les Talons Houts، وهو الفريق

---

(١٥) كان منضماً لفريق CNAC منذ السنوات الأولى. وكان أيضاً موجوداً في قسم التجويد والإعداد المهني.

الذى أسس Le Crqique du Soleil . Le Grpiue du Soleil . فى Châlons ، كانت مهمته "إعادة هيكلة CNAC ، على مستوى التريوى والادارى والفنى" .<sup>(١٦)</sup> ثم ترك المكان فى صيف عام ١٩٨٩<sup>(١٧)</sup> حيث إنه كان يرغب فى تحقيق الإبداع ولكنه لم يجد ما يساعده على ذلك . يحدد Dominique Charton فى L'union صورة سريعة للمديرين السابقين .

"جاءت فى البداية رياح قوية من الغرب ، من بولندا Ryszard Kubiak كان يحمل معه معرفة قوية عن السيرك الأوروبى . وكذلك جماليات . تقنية عالية ، ومهارة بدنية ، تحفظ تجاه خداع السينوغرافيا : كان السيرك هو الدوران فى الحلبة حيث تتوالى الفقرات دون سرد ... ثم جاءت بعد ذلك رياح من الشرق ، من كندا . Cuy Caron كان العرض الشيق الفخم ، الحلم المجسد . كان الشرق متجانساً مع المسرح ، هو الذى أعاد اكتشاف السيرك ، فى الشارع وفى تطبيق ما للفرقة - القبيلة . لم يكن الشرق ضامناً لأى سوى ، سوى ضرورة تقديم إبداعات جديدة"<sup>(١٨)</sup> .

---

(١٦) تقرير عن "مقابلات مدارس السيرك" ، Avignon ، من ٨ إلى ١٠ يوليو عام ١٩٨٨ .

(١٧) Jacques Valentin : "لقد ملّ Cuy Caron على أن يعامل كمهرج" ، فى L'union - Châlons - sur - Marne ، ٢٢ مارس ١٩٨٩ .

(١٨) Doninique Chorton : "مدرسة فنون السيرك فى اتجاه عام ٢٠٠٠" ، فى Châlons - - sur - Marne L' union ، ١٢ ديسمبر عام ١٩٨٩ .

دون التمسك برؤية هذا الصحفي، فإنه من الواضح، إذا أردنا أن نحدد موقعاً بين التقليد والحداثة، حتى إذا كانت الرغبة هي إظهار نموذج فرنسي، فالأعين تتجه نحو ما هو موجود أو ما كان يظهر في الخارج. ولكن لم يكن مفروضاً اقتباس ببساطة النماذج الموجودة. وكانت السنوات الأولى إذن مليئة بالحماس والتردد والفوضى. برغم الفوضى التنظيمية والتربوية التي كانت تسود داخل ESAC، كان يوجد جانب إيجابي انتاجي، ظهور شكل فني مخصص اليوم لإيجاد سيرك جديد. بالفعل، كانت الحلبة، في الوقت نفسه وبإصرار تتجه الفوضى نحو صوت الإبداع. وهكذا Barbara والسيدات التابعات لها تبتكر Cirque de Barbarie (١٩٨٢). ومن ناحيته قدم Plume Bidon Amour, Jonglage et falbalas (١٩٨٣)، الذي ترك سيرك Pierrot يفرض Archaos، وهو سيرك عن شخصيات (١٩٨٤)، ثم ينضم ممثلون للسيرك وينشأون La Compagnie Rasposo (١٩٨٧)، ويصبح Le Puits عام ١٩٨٧ le Cirque Baroque ... برغم ظروف الدراسة، وبلاشك بفضل المكان المخصص للدورات المهنية وإذن المواجهة مع الإبداع المعاصر، فإن النتيجة لا تبدو سلبية بالنسبة للمدرسة. تعلم في هذه المدرسة فنانون اعتبرهم النقاد الآن رموزاً (Jean-Paul, (Cirque Ici) Johann Le Guillerme, Bernard Quantal Didier Pasquette, Roger Boriesc Nicolas Bernard (Que-Cir-que) Hyacinthe Reisch Christophe Lelarge, (Les Nouveaux Neg) Alain Reynaud, Roseline Gunet Patrice, Jean- Antoine veran, yean-Fuuancois Rogamot, Domielle le Pirres, (Lompagnie de L'Elauchoir) Thierry André, (Les Arts Sauts) Wojciechowski Nikolaus Holz (Lonpague pré-o-c- Coupé) ويكتبون كل بطريقته في المشكلات لتجديد السيرك.

لن نتوسع هنا في المشكلات الأكيدة لإقامة المدرسة المرتبطة باستقباله من قبل المهنة، التي لا تستحسن تأسيس تعليم يهرب من مراقبة القدماء، التي تخرج من "العائلة". ومع ذلك فلنذكر التقرير السريع الذي أصدره مؤلفو "L'Autre Cerque". يخشى مديرو الميرك الحذرون ضياع امتيازاتهم على المدى الطويل. إن الفنانين الذي تمّ أعدادهم لتحمل مسئولية مجمل فقرتهم لن يكونوا عمالة طيعة.<sup>(١٩)</sup>

### عصر جديد.

وخلال العام الدراسي ١٩٨٩ - ١٩٩٠، تولى Jean - Jacques Fouché إدارة المدرسة بالانتداب وفي عام ١٩٩٠، عرض Bernard Faivre d'Arcier مدير مسرح وعروض وزارة الثقافة على المثال Bernard Turin إدارة CNAC، وقد شغل هذا المنصب حتى عام ٢٠٠٣.

Bernard Turin، كان لاعبًا شغويًا بلعبة التراييز، وافتتح عام ١٩٨٢ مدرسة سيرك Rosny - sous - Bois في الأصل، كانت المدرسة مجرد جمعية للمتطوعين، وكانت تابعة للمكتب المحلي للشباب في مدينة Rosny - sous - Bois ثم أصبحت هذه المدرسة لأوقات الفراغ، قوية بنتائج طلبتها في عدة مسابقات محترفين، واستقلت عام ١٩٨٨. هذه المدرسة مستمرة في استقبال ما يقرب من مائة طفل من سن الرابعة إلى الرابعة عشرة، مراهقين وبالغين،

---

L'Autre Cirque : Sylvie Meunier, Jean - Pierre Estournet (١٩)  
Bernard Begoidi باريس، Memmon، ١٩٩٠، صفحة ٣٦.

وتقدم لهم امكانية اكتشاف ممارسة فنون السيرك عن طريق تعلّم لهوى ومتدرج لمهارات حركية وتعلمهم الاحساس الفنى الحركى (صورة ٥١). وهى تشتترك ، بتدخلاتها المباشرة في الوسط المدرسى، فى انفتاح على عالم السيرك واعداد المتفرج ويبقى Bernard Turin مديراً للمدرسة حتى عام ١٩٩٤ . وهو أيضاً رئيس الاتحاد القومى لمدارس السيرك منذ تأسيسه عام ١٩٨٨<sup>(٢٠)</sup> وحتى عام ١٩٩٣ .

### كادر تنظيمي.

المركز القومى لفنون السيرك (ويقبل الطلاب بشهادة البكالوريا أو ما يعادلها) مهمته "المشاركة فى تطوير السيرك المعاصر، هذا :

- بإعداد الطلاب فى محيط يساعد على البحث التقنى والفنى.

- بمساندة الفنانين فى مسيرتهم فى الاشتراك فى تطوير السيرك المعاصر.

- بالمحافظة على ذاكرة فنون السيرك (السابقة والحاضرة) التى تأتى بالمعرفة، وتسمح بالتحليل وإعادة النظر".<sup>(٢١)</sup>

---

(٢١) "تقديم CNAC فى دليل الطلاب ٢٠٠٠ - ٢٠٠١ Châlons - en - Champagne ، نشر CNAC ، ٢٠٠٠ ، صفحة ١ .

(٢٠) أصبح الاتحاد الفرنسى لمدارس السيرك عام ١٩٩٤ .



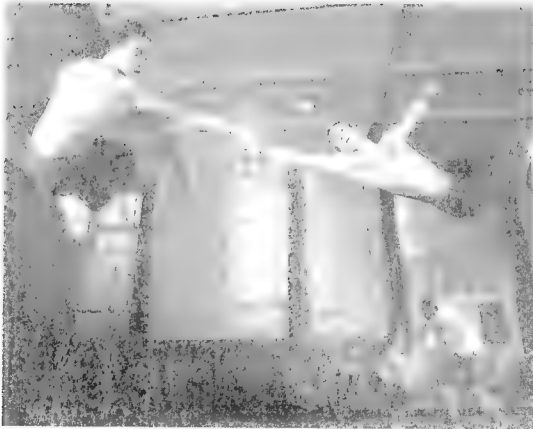
محاصرة تمرينات خفيفة عام ١٩٨٥، اول دفعة .  
(تصوير CNAC - y. cloude)



Le Cri du Caméléon عرض نهاية العام للدفعة السابعة - تصميم واخراج . Josef Nadj ١٩٩٥ .  
(تصوير Philippe Cibille CNAC)



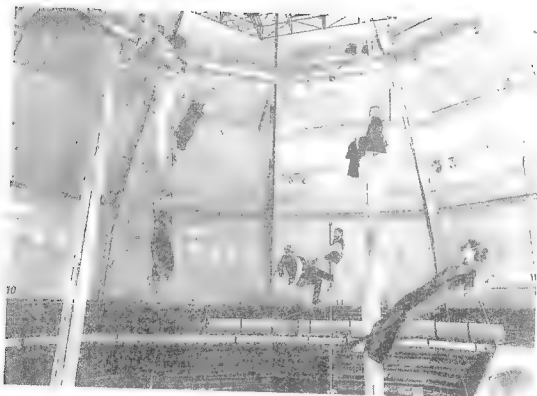
Sar L'air de Malbrough  
Francois Verret تدريب على عرض نهاية العام للدفعة الثامنة. إخراج  
(تصوير Ph. Cibille)



تدريب الدفعة التاسعة عام ١٩٩٧  
(تصوير. Catherine Noury CNAC.)



مربوب على عرش مملكة الرئيسة للخدمة الخامسة إخراج Jacques Rebotier . ١٩٩٨  
(تصوير CNAC. Ph, Cibille)



(Vita Nova)

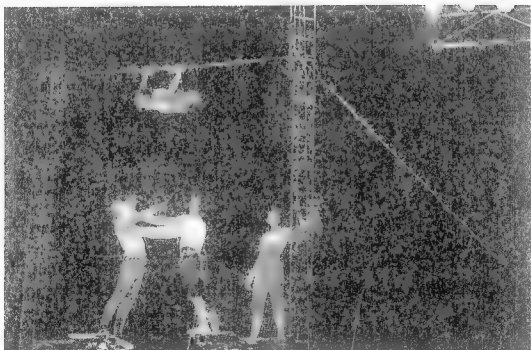
Eric Lamaureux H  la تدر  ب على عرض نهاية الدراسة للدفعة الحادية عشر -   خراج وتصميم

H  la Fattoumi 1999

(CNAC. Ph, Cibille تصوير)



CNAC - محاضرة عن الفن الصيني - الدفعة الثالثة عشر ٢٠٠٠  
(تصوير Catherine Noury CNAC)



مدرسة Rosny - تدريب الدفعة الثامنة ١٩٩٤  
(تصوير CNAC. Ph, Clille)

وفى خلال السنوات الأولى، كانت دورة الاعداد مدتها أربع سنوات وتسمح بالحصول على دبلوم المدرسة. وفى أكتوبر عام ١٩٨٩، صدر القرار بإنشاء شهادة فنية لتقنيات السيرك ودبلوم مهن فنون السيرك.

إن إنشاء هذين الدبلومين قد قسّم بالفعل منهج CNAC إلى إعدادين متتاليين من سنتين. BATC (دبلوم من الدرجة الرابعة، إذن يساوى البكالوريا) ويبدأ العمل به منذ العام الدراسى ١٩٩١ - ١٩٩٢، فى مدرسة سيرك Rosny - sous - Bois، وأصبح اسمها الجديد المدرسة القومية لفنون السيرك (ENACR) عام ٢٠٠٠، وهكذا أصبحت تعد المدرسة العليا لفنون السيرك فى Châlons، التى تمنح بدورها شهادة DMAC (دبلوم الدولة من الدرجة الثالثة، الذى يعادل البكالوريا مع إضافة سنتين)<sup>(٣٣)</sup>. إن الرغبة فى اقتراح دبلومات معترف بها من قبل التعليم القومى قد بدأ خلال "مقابلات مدارس السيرك" فى مدينة Avignon، عام ١٩٨٨. والميزة هى "السماح بتحويل مسار نحو الإدارة، وإدارة التعليم حيث إن مهنة فنان السيرك قصيرة فى أغلب الأحيان."<sup>(٣٣)</sup>

---

(٢٢) قرار صادر فى ٢٧ أكتوبر ١٩٨٩ برنامج منشور فى "المجلة الرسمية" للتعليم القومى، رقم ٤٣، باريس، ٣٠ نوفمبر ١٩٨٩.

(٢٣) تقرير عن "مقابلات مدارس السيرك"، تم ذكره، صفحة ٨.

إن الأهداف واضحة في الكادر التنظيمي. بالنسبة لـ BATC، "يهدف البرنامج إلى إعداد فنانين السيرك"، والطرق المستخدمة تسمح لهم "بالإعداد وفقاً للنظم الأساسية وتنمية المفاهيم الأساسية الخاصة بتقنيات السيرك" <sup>(٢٤)</sup> بالنسبة لـ DMAC، "يهدف البرنامج إلى إعداد فنانين محترفين ذوي كفاءة عالية في واحد أو أكثر من مواد السيرك (٠٠٠) مفكرون - منفذون لفقرات في واحدة أو أكثر من التقنيات الخاصة بالسيرك، ومزودين بأعداد ممثل <sup>(٢٥)</sup>

منذ إنشاء ESAC، يمكن رصد الآتي:

- الدراسات الأساسية: أكروبات (عمل على السجاد والأدوات الرياضية)، رقص (كلاسيكي، معاصر، شخصيات)، فن درامي / فن المهرج، موسيقى وتطبيق آلات.

- مواد السيرك ألعاب البهلوان، تراييز، تمرينات خفة، فروسية...

- وكذلك تعليم ثقافة عامة، عن الإخراج، وعن الملابس والمكياج. <sup>(٢٦)</sup>

## مبادئ تربوية.

يتعرض الفريق التربوي في مقدمة "مشروعه التأسيسي" الذي وضعه B. Turin، لطرق تعليم فنون السيرك. فيحلل مفهومين تربويين: "الأول يشجع

(٢٤) "المجلة الرسمية" للتعليم القومي، تم ذكره صفحة ٢٨٢٩.

(٢٥) نفس المصدر، صفحة ٢٨٣٠.

(٢٦) تعاليم تم رصدها من مشروع مدرسة R. Kubiak.

المكتسبات بدءاً من تقنية تسمى بالتقنية "السيركية"، يعنى أنها تستلهم من خبرة فناني السيرك وهى فى الأساس تجريبية، والآخر يسمى "بالرياضية"، يعنى أنها نابعة من إعداد فى مادة أو أكثر من المواد الرياضية، فى التربية، فى الطب الرياضى<sup>(٢٧)</sup>

الأول متصل مباشرة بالممارسة العائلية لاكتساب المهنة، ويطبق إما عن طريق "الوالد" أو عن طريق "أب الطالب". ومن الواضح جداً، أن الحدود التربوية للطريقة تكمن فى العلاقة المتميزة، غير المسبوقة، معلّم / طالب، وما تتضمنه من تخلّقية. "إن تقنية التعليم السيركى تستند على انتشار تعاليم المعلّم للطالب وتقليد الآليات التى تجعل بعض الوجوه قد تمت السيطرة عليها".<sup>(٢٨)</sup>

الثانى يتخذ لنفسه البحث التقنى، الفيزيولوجى والطبى المشترك لكل التزام للجسد فى الممارسة. وقد تأكد أن "تقنية التعليم الرياضى تتزوّد بخبرة التربويين، بالبحث العلمى الذى يؤدى إلى تنمية مستوى المادة، عن طريق التفكير الذى يسمح بتنمية أفضل لقدرات الطلبة"<sup>(٢٩)</sup>. أحد المفاتيح التى تضبط بقوة الالتزام التربوى فى CNAC يكمن فى أن التقنية الرياضية "ليس لديها ادعاء فنى".<sup>(٣٠)</sup>

---

(٢٧) "مقدمة" مشروع تأسيس، المركز القومى لفنون السيرك، - Châlons - sur - Marne، إبريل ١٩٩٢، صفحة ١١ .

(٢٨) نفس المصدر .

(٢٩) نفس المصدر .

(٣٠) نفس المصدر .

إن التقنية، "هنا الأسلوب عملي، الشعوري، المنضبط، الذي يمكن تقليده ونقله"<sup>(٣١)</sup> لا تستطيع وحدها أن تكون موضع تعليم. وعلى كل حال، إن نقلها يحددها، لا محال، على الأقل، مجموعة سمات شكلية فردية، الذي يتقبلها سيقبلها، وسيعيد صياغتها، أو حتى ينتهكها. بالفعل، كل هنان سينمى الأسلوب الذي يتبعه. على سبيل المثال، لا أحد يمكن انكار جزء من أسلوب محدد لأسماء كبيرة لفن الفروسية، من Asley حتى Bartalas، مروراً ب Gruss. نفس الشيء بالنسبة لتمرينات الخفة (لا يمكن الخلط بين Jérôme thomas و Ezeq Le Floc'h، أو أيضاً بالنسبة للاعبى التروبولين حيث يفرض Marthurin Bolze شخصيته الفنية).

في الحالة الأولى (معلم/ طالب)، ونصبح أمام شكل تقليدى ناتج عن انتشار العملية "السرية" التى ينتج عنها الفعل. وهذا يقود بقوة نقل الأسلوب، حيث إن هذا الأخير ليس محدداً بهذا الشكل. إن غياب التفرقة بين الحركة الإيجابية لتحقيق الإقدام والذي يشترك فى تكوين الفعل، يخلق خلطاً لا رجوع فيه فى الحال. إن التمكن النشط للطالب، من جهة التقنية، ومن جهة أخرى من كل ما يساهم فى جمال الفقرة (مواقف حركية، ملابس، إضاءة...) يصبح صعباً، وحتى مستحيلاً، وهذا بسبب تعلمهم التبعي. هناك مخاطرة أخرى وهى تحديد الامكانيات الحركية. فى الواقع، الجسد، المحسور فى شروط صارمة فى خدمة إبرازه، يجد نفسه بالكامل فى علاقته بالأدوات الرياضية، دون أى مسافة ممكنة. هو كالمسجين لبلاغة فى خدمة بناء صورة مثالية. يقرر Hugues Hotier<sup>(٣٢)</sup> وهو نصير بارز للسيرك التقليدى "أن هناك (٣١) Anne Souriau: تقنية، فى لغة الجمال، عمل جماعى تحت إشراف E. Souriau، باريس، P U F، ١٩٩٠، صفحة ١٣٣٧.

(٣٢) Hugues Hotier "سيرك، اتصال، ثقافة"، Bordeaux، مطابع جامعة Bordeaux، ١٩٩٥، الفصل الخامس.

تقنين كامل للحركات والوقفات" يعترف بها حيث إن نية الفنانين هي "اصدار اعجاب تجاه جمالهم". إنه بالفعل جسد نمطى معروض لأن "هناك جمال نسائي وجهاز عضلى ذكورى" ويواصل : "المرأة جميلة وهى تعلم ذلك : وتضع جمالها فى قيمته (...). حتى عندما لا تعمل. إن ثقل الجسد على قدم واحدة، والقدم الأخرى مثنية قليلاً من أجل إبراز الجمال". نتوقف هنا عن الأمثلة وهى تبدو لنا كافية إلى حد كبير، ولا نسترسل فى تمجيد نوع حتى لا نظهر حدوده وعدم ملائمته للحاضر.

فى الحالة الثانية، حيث إن التعليم يدعو إلى استقلالية المجال الفنى، فإن عرض لمختلف الأهداف يبدو وممكنًا، ويكون العمل التربوى فى وضع إعادة تعريف. يكون الجسد محرراً من الضغوط الناشئة والمفروضة عليه من قبل ضرورة استعراضه. إن التنظيف النسبى للحركة، والذى يحققه التدريب القاسى، يسمح بإمكانية التعليم الفنى البحت والذى يسمح للطالب بتتمية كل قدراته الحركية. وهكذا يعترف فريق CNAC لهذه الطريقة "بقيمة تربوية حقيقية ستثبت وجودها فى تقنية خاصة بالسيرك وسوف تسمح للمعلمين والمتدربين الفنانين بإضافة تعاونهم الفعّال".<sup>(٣٣)</sup>

فى ENACR كما فى ESAC، فإن التربية المتنوعة تركز على تنوع المتدربين وتعدد الأنظمة فى التعليم. إن الفرق التربوية<sup>(٣٤)</sup> مكوّنة أساساً من

(٣٣) "مقدمة" المشروع التأسيس، سبق ذكره، صفحة ١٢ .

(٣٤) فى ENACR، يتكون الفريق التربوى من معلمين، ثلاثة منهم دائمون : Lyon - E. L., G. morales, K. noël, P. Mattioni, y. ph. Leremlowe, Ch. Etienne, Davis P. فى ESAC، يتكون الفريق التربوى من : R. Zaplata, D. Roussel, Richard M. y. W. Nowotynski, Ch. Malgires, B. Krief, D. Chris tmenn, Blois V. Tuailon, A. Thovnas, Sogny (دليل الطالب، السنة الدراسية ٢٠٠٠ - ٢٠٠١).

معلمين ليسوا من السيرك وتلقوا إعدادًا ميدانيًا و / أو ممارسة على مستوى عالٍ في مواد رياضية. يقوم بتعليم المواد الفنية متداخلون خارجيون.

خلاصة التعاليم التطبيقية والفنية تُعهد إلى الطالب الذى يجب أن يؤدي مسيرة ارادية. إن توفير "إعداد ذى جودة عالية" يتطلب خلق "مناخ تربوي مناسب، تاركًا مكانًا كبيرًا لجوهر العمل الإبداعي ومبتعدًا نهائيًا عن العمل "اليدوي"، الذى يقترب من التقليد".<sup>(٢٥)</sup> بالنسبة B. Turin "فإنه من الضروري معرفة لأى أشكال العرض سيتم اختيارنا للإعداد... ومن هنا، تأتي كل تربية المدرسة. إذا كنا نريد فعلًا أن يكون عرض السيرك تحفه فنية، يجب إعداد الطلبة في هذا الاتجاه".<sup>(٢٦)</sup>

### **مدرسة ENACR ومدرسة ESAC.**

لقد رأينا قبل ذلك أن قطب الإعداد في CNAC يتحرك على منهجين. الأول يتم في ENACR، برئاسة Anny Goyer، وينتهي بالحصول على شهادة فنية في تقنيات السيرك. منذ عام ١٩٩١، تقوم هذه المدرسة بالتحضير للدورة الأولى للإعداد التحضيري لـ ESAC. يتلقى ما يقرب من أربعين طالب، في سن السادسة عشر حتى الرابعة والعشرين، مقسمين إلى مستويين دراسيين، منتظمين في أربعة وعشرين وحدة دراسية، تعاليم تقنية، وفنية وعامة. الهدف المحدد هو "إعطاء فنانى المستقبل التمكن في تقنيات محددة للسيرك، ذوق البحث والإبداع" والسماح لهم "الدخول في الحركة الفنية الحالية".<sup>(٢٧)</sup>

---

(٢٥) "Formations" في "مشروع تأسيس"، صفحة ١٤ .

(٢٦) حديث قام بإعداده M. Maleval في فبراير عام ٢٠٠٠ -

(٢٧) دليل الطالب ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ ، Châlons - en - Champagne ، نشر CNAC ، ١٩٩٩ ، صفحة ٢٨ .

ويتم المنهج الثانى المهنى فى مدرسة ESAC ويتم الحصول على دبلوم مهن وقتون السيرك. منذ بداية العام الدراسى ١٩٩٩، قفز عدد الطلبة فى الدفعة الواحدة من ستة عشر إلى عشرين. تقدم ESAC تعليمًا مقسمًا إلى أربعة وعشرين وحدة (ولكن على سنتين وفصل دراسي).

### سلسلة الإجراءات.

يتم القبول فى ENACR وهى ESAC<sup>(٢٨)</sup> عن طريق مسابقة (مفتوحة للطلبة الأجانب). يتم اختيار أولى عن طريق الملفات. وهو مكون من سلسلة اختبارات تتم فى يوم واحد مشترك للمنهجين ويعلن القبول فى نهاية دورة مدتها أسبوع فى يوليو، وهى دورة خاصة لكل مدرسة.

أثناء الاختبارات الأولية، يتم تقييم الاستعداد البدنى للمتقدمين وقدراتهم المطلوبة فى الأكروبات، وهى الرقص وهى الأداء التمثيلى. تعتبر دورات القبول

---

(٢٨) الشروط للإعداد فى ENACR وهى ESAC محددة وصارمة. بالنسبة ENACR : السن على الأقل ستة عشر عامًا ولا يتعدى الثالثة والعشرين، أن يكون المتقدم حاصلًا على شهادة تثبت أنه فى الصف الثانى أو حاصل على دبلوم قومى إعدادى، وأن يكون قادرًا على ممارسة الأكروبات. فى الواقع، متوسط العمر يكون العشرين عامًا وغالبية الطلبة فى مستوى البكالوريا. بالنسبة لـ ESAC، أن يكون سن المتقدم ثمانية عشر عامًا على الأقل ولا يتعدى الخامسة والعشرين، أن يكون حاصلًا على BATC أو البكالوريا أو دبلوم معادل، أن يكون له مستوى تقنى وهى فى المواد الأساسية وأن يكون قد اختار تخصصًا. فى الواقع، لوحظ أن متوسط العمر المقبول فى الغالب نحو اثنين وعشرين عامًا.

بمثابة فترات إعداد، مع ورش عمل يقوم خلالها المتقدمون بإظهار بعض قدراتهم، خاصة قدرة التطور، والقدرة على تلقي النصائح الضرورية لتقدمهم. وتكون مهمة اللجنة اكتشاف قدرات الطالب في تلقي المعارف، واستيعابها وتعديها<sup>(٣٩)</sup>. بالنسبة للقبول في ENACR، يتم التأكيد على اكتشاف كل عائلة من تقنيات السيرك، بالنسبة لـ ESAC، يتم تقييم المتقدمين وفق تخصصاتهم. يضاف إلى ذلك، مقابلة للتأكد من رغبة الطالب وحماسه وكشف طبعه المحدد.

يضع الاتحاد الفرنسي لمدارس السيرك (FFEC) هذا التأكيد على لوحة التقديم: "السيرك فن يتم تدريسه مع احترام الفرد"<sup>(٤٠)</sup> وتمشيًا مع هذا المبدأ، فإن الاتحاد الفرنسي لمدارس السيرك، تحت رئاسة Patrick Fodella وضعت نظامًا للقبول بالمدارس، الذين تضاعفوا خلال الثلاثين عامًا الماضية. يركز النظام على "حدود دنيا وفقًا لمستويات هياكل التدريس"<sup>(٤١)</sup> وعددها ثلاثة:

المستوى ١ مخصص لورش الاكتشاف.

المستوى ٢ لمراكز التأهيل.

والمستوى ٣ للمدارس الاعدادية. تهتم المعايير بميادين الصحة والأمن، ويأخذون أيضًا في الاعتبار المشروع التربوي المطلوب وجودة الأعداد المتبعة.

---

(٣٩) أقول Eric Wenner، مساعد مدير إدارة الإعداد، وقد قام بهذا الحوار. M. Maleval، وفي مقابلة تمت يوم ٢٨ أكتوبر عام ٢٠٠٠.

(٤٠) مطوية تقديم الـ FFEC، ١٩٩٩.

(٤١) نفس المرجع.

وهكذا، عن طريق تداخلات الاتحاد الفرنسي لمدارس السيرك<sup>(٤٢)</sup>، وفي الواقع أصبح هناك تسلسل إجراءات حقيقي، وتمتلك بعض مدارس السيرك فصولاً تقدم تحضير للـ CNAC<sup>(٤٣)</sup>. هذه المدارس، التي تسمى مدارس إعدادية، قد طورت هنا الإعداد عن طريق انشطتها. على الأقل مدارس أوقات فراغ، يعنى مفتوحة لجمهور هاوى، وهي تلتزم أيضاً بإعداد مهني، بالنسبة لبعض المدارس مع مشروعات جديدة، مثال Le Lido (في مدينة تولوز) مع استوديو الإبداع الذي يقدم مساعدة منطقية رمزية، وتقنية وفنية للمحترفين الشباب. وقدمت المدرسة القومية للسيرك Châtelleraut منذ عام ١٩٩٨، في ليسية Marcelin - Berthelot، بكالوريا أدبية تخصص فنون السيرك. وقد سجلت دفعة عام ٢٠٠١، عن طريق مسابقات القبول في CNAC، أوائل الفائزين.

## التعاليم.

يتم تنظيم الدراسة في مدرسة Rosny على جدول أسبوعي. يتم تقديم تعلم تدريجي لتعاليم أساسية: أكروبات، رقص وأداء تمثيلي. يُقدم أيضاً

---

(٤٢) يجب تسجيل وجود منظمة مدارس السيرك على المستوى الأوروبي، الاتحاد الأوروبي لمدارس السيرك (FEDEC). يجمع مشروع، يسمى Ellipse، مسجل في البرنامج الأوروبي Leona rdo، مدارس حول أعمال محددة.

(٤٣) المدارس الاعدادية هي Arc en (Chambéry) Balthazar (Montpellier) Cuque : Ecole Notionale de Grque, (Toulouse) Le Lido , (Movgins) Tous - en - piste (Lomme) etvousstrouv Ca drôle !!, (Châtelleraut).

محاضرات موسيقى (صولفيج وأصوات). وعلى شكل وحدات منظمة وفق برنامج محدد وأثناء الدورات يتلقى الطلبة تعاليم عامة فى اللغة الفرنسية، والرياضيات، والعلوم واللغة الإنجليزية. نفس الشيء نفسه بالنسبة للتعاليم الفنية: فنون تطبيقية، تصميم، سينوغرافيا، تقنية عرض، تاريخ سيرك وتاريخ فن. وينضم للفريق التريوى، وهو متعدد الأنظمة، متداخلون ضيوف: ممثلون، مخرجون، مخرجون، مصممون، موسيقيون، مؤرخو فن.

فيما يخص التعاليم التقنية، يخصص الفصل الدراسى الأول من السنة الأولى إلى التعاليم الأساسية فقط. فى الفصل الدراسى الثانى، يتم تقديم مرحلة اكتشاف تقنيات السيرك مقسمة إلى أنواع. وقد حقق الاتحاد الفرنسى لمدارس السيرك، مع أساتذة من ENACR و ESAC وكذلك ممثلون عن إدارة الشباب والرياضة، تصنيفاً يتكون فى خطومله العريضة على الآتى:

- الفنون البهلوانية وتضم الأكروبات وحبل البهلوان بدءاً من أجهزة دفع: رفع، قصيب روسى، رجّاحة، وأرجوحة....

- الفنون الطائرة التى تستخدم أجهزة تعليق: تارايز ثابت أو طائر، حبل، أقمشة، مطاط ....

- فنون الاتزان على خامة: خيمط، عجلة، تارايز واشنطن....

- فنون التحريك : تمرينات خفة، ألعاب سحرية، بهلوانية الرجلين...

- فنون التعبير : رقص، موسيقى، أداء تمثيلي، مهرج، بانتوميم، سقوط<sup>(٤٤)</sup>

- فنون الفروسية<sup>(٤٥)</sup>: جبل البهلوان، فروسية نسائية، ...

أثناء هذه المرحلة، يكون للطلاب حرية تجربة مجمل هذه المجموعات، حتى يتم اختيارهم للتخصص في الفصل الدراسي الثالث. وسيتم العمل بهذا التخصص خلال السنة الثانية في ENACR، وإذا نجح الطالب في مسابقة القبول، يواصل في مدرسة ESAC.

إذا أبدى الطالب رغبة في تعلّم تقنية غير مدرجة في CNAC، تلجأ المدرسة إلى أخصائي (بشرط أن يكون هذا التخصص مازال يزاوّل). في كل الحالات، يتم إعادة اكتشاف ممارسات محددة وذلك عن طريق عمل بحثي أيكونوجرافي بتحريك معارف أساسية. وهكذا، أصبح من الممكن استعادة تطبيقات قديمة وسقطت في النسيان، ولكن أيضاً التجديد باختراع أدوات رياضية، وقام بذلك كل من. Bertrand Duval (١٩٩٠)، Alix Bouyssie (١٩٩٣)، Linet Andréa (١٩٩٦)، Maria Lana - Gastelois (١٩٩٦)، Marie - Anne Michel (١٩٩٨)، وبإدخال شيء مدّش: تعليق أسطوانات معدنية قام به Jorg Muller (١٩٩٤)، ويضم

---

(٤٤) فنون التعبير لا تكون موضع اختيار حيث إنهم لا يمثلون تقنية سيرك. وتم إدراجهم اليوم في التعليم الأساسي لفنان السيرك الجديد. ولابد من تحليل احتفاء المهرج و / أو ذويانه في محمل العرض.

(٤٥) اليوم لا يوجد في ENACR و ESAC تعليم لفنون الفروسية وعلى العكس، فإن مدرسة سيرك A. Fratellini قد أبقت دائماً على تدريس هذا التخصص.

أشياء غير متوقعة: التروبولين والدورة وقام به Jacques Schneider  
(١٩٩٤)، ويبدأ فقرات جديدة: ثلاثي التراييز لـ Chloc Moglia M.  
و Rubinellig Mare Poreti (١٩٩٩).<sup>(١٦)</sup>

يختلف تنظيم التعاليم في ESAC شيئاً ما . يتم تدريس تعاليم التخصصات  
يوميًا طوال العام بواقع نصف يوم (صباحًا أو مساءً). ويتم توفير التعاليم  
الفنية<sup>(١٧)</sup> على نصف اليوم الشاغر، خلال دورات مدتها أسبوع أو أسبوعين.

---

(٤٦) هذه الإنجازات تصبح ممكنة بفضل اشتراك ورش تقنية للتصنيع في CNAC.

(٤٧) في ENAC، المتدخلون الضيوف هم: O.Antoine، G. Baron، Lionel Baldouin،  
M. P.، Ch. Lucas، N. Kergoët، F. Du Chascel، G. Defacque، y. Bertrand  
V. Welleme، G. G.Poris، Morthe، المتدخلون الضيوف في فنون  
P.، P. Doussaint، Ph. Decouflé، في الرقص: L. Andréa،  
F.، G. Mazin، H. maalem، E. Gorda، y. Gaudin، Droulers  
من فرقة Gvillot، من فرقة Retouramont، L. de Nercy و B. Dizien من فرقة  
Roc yn Lichen، وفي عمل الخط:

E. Durif، L. Beou، وفي الأداء التمثيل: F. Servantes، G. Alloucherie،  
Th. Poquet، Ch. Pouquet، A. Madani، P. Henry، Ch. Gangneron  
M. Prouls، وفي الموسيقى: S. Ryan، P. Ben، Ph. Agou،  
Landhauser من استوديو Cesare، J. Traon، F. Tehericsen، العمل  
بالعرائس والأشياء: R. Shön، R. Poska، السيتوغرافيا: A. Goury، تاريخ  
الفنون: E. Marest، P. Jacal، I. Ginot، في الاقتصاد والإدارة والاتصال: P.  
D.، V. de Lavener، F. Alliero، وفي فنون السيرك: C. Juin، Kapusta  
T.، G. Fasoli، V. Duboug، L. Barlouse، Paumier،  
Suty (تخصصات طائرة)، D. Pasqvite، M. - A. Kergoët، (خهيطة)،  
Rouche (مهرج)، P. Sogny، (تروبولين، أكروبات)، الرجوع إلى دليل الطالب،  
السنة الدراسية ٢٠٠٠ / ٢٠٠١ .

يكون خلالها تدريس التخصص هو الخط الأساسى، حيث انتظامه قائم على ضرورة التدريب البدنى المستمر والرغبة فى اكتساب مستوى لائق. على هذا الخط الأساسى، وهو نقطة الارتكاز القوية، يأتى التعليم المتنوع، وذلك وفق روح تعدد الأنظمة، وهذا التعلم المتنوع يكون بمثابة انفتاح نحو مجالات يمكن أن تتحرك داخل عرض سيرك معاصر: فنون الجرافيك، رقص، خط، أداء تمثيلي، موسيقى، عرائس، سينوغرافيا، تاريخ فن، اقتصاد - إدارة - اتصال.

يسعى غالبية المتدخلين لتجنب العلاقة أستاذ/ طالب. إن تطور الأنفاظ له صلة بالأساليب التربوية وبالتالي بتحدياتهم. وهكذا أسلوب التعامل فى داخل المدرسة، أستاذ/ طالب تحول إلى مدرب/ طالب. اليوم يفضل تعبيرات معلم/ طالب. ينقسم العام الدراسى إلى فترات كل منها ستة أسابيع. فى نهاية كل فترة، تكون هناك فترة راحة تسمح بعمل تقييم. ويتم خلال العام أيضاً القيام بأعمال محددة مثل "الكروت البيضاء" أو "الإقامات" الأولى تكون فرصة للطلبة، على فترات من أسبوعين لإقامة علاقة مع فنان فى إطار تحضير عمل للتقديم. الثانية تقود الطلبة إلى الاشتراك فى تنفيذ مشروع إجمالى وجماعى، خارج CNAC، وحتى فى الخارج. يجب أن يُلَبى طلب محدد من مخرج أو مصمم ويتم التعامل الجمهور. تشكل هذه الفترات تطوراً فى المكتسبات الفنية أكثر من التقنية. وهى تساهم فى تنوع مواقف التعلم الضرورية.

وهكذا يكون تكون النظم المتعددة مسجلة بقوة فى قلب فلسفة المنهج. وبصورة أدق، واستكمالاً لتدريس فن الحلبة، يمر الطلبة بإعداد فنى متعدد الأنظمة يقوم به "مبدعون معروفون فى مجال الفنون الحية أو فنيون ذوو

مستوى عالٍ مهتمون بممارسة مواد السيرك ومستقبلها<sup>(١٨)</sup>. حينئذ، يكونون محتمكين بأشكال تعبير محددة، ويكتسبون ما نسميه ثقافة عامة للجسد. أثناء هذه التعاليم، يكون الطلبة أكثر تحرراً من معداتهم. ويصبح الجسد متخلصاً من ضغط الشيء، و يستطيع بالتالى اكتشاف أراضى أخرى وتنمية مساحة حرية للتجريب عن طريق إدخال الجديد والغريب على ممارسته فى السيرك. ويفرض تعريف جديد للعمل السيركى نفسه. من البحث عن جمال لاصق بالجسد، نصل إلى البحث عن تجسيد الفرض الفنى. كل كتابة عن السيرك تمر بقبول وتعدي هذا الارتباط بالمعدات. ومع ذلك، هذا لا يمكن أن يكون إلا جزئياً لأن فنان السيرك يواجه واقع الاتصال العنيف ولكن الحيوى لجسمه مع الشيء. إن المسافة بين الاثنين هى التى تستحق الاهتمام، وكذلك مرونتها. وبالأخص هنا يمكن لتعدد الأنظمة أن يكون فعالاً. إذا كان الشيء يمكن أن يكون مردياً، ومسجلاً فى مضمون، فإن على الجسد الموجود داخل مشروع أن يفعل دراسة عن الاتصال، وأن يدير هذا الفارق وأن يجعله فاعلاً. إن المساحة التى يجب التعامل معها لا تحدد فقط فيما بينهما، يجب أن يقابل كل مشروع مشروعات الآخرين و العمل معهم جميعاً.

إن الخط والسينوغرافيا، والإخراج تقدم كلها أدوات أساسية، فى البداية، لإدراك مجمل التنفيذ، وفى مرحلة ثانية للإنتاج ذاته للعمل. يمكن للطالب أن يجد نفسه فى مجمل متماسك أو على الأقل يفكر فى التماسك الذى يمكن أن يكون مستتراً. بطريقة واضحة، فإن تحييز العمل الجماعى يكون على علاقة مباشرة مع الهدف المراد. وهذا يؤدى إلى عدم الرغبة فى أن تكون فقرة السيرك منعزلة، مستقلة فى ذاتها ولذاتها. وهنا يرى الطالب نفسه مضطراً إلى الخضوع للاحتكاك مع الآخر، وإذن بقبول عدواة. إن التزامه الفنى الشخصى يجب، فى لحظة ما، أن يجد نقاط التقاء، نقاط توافق مع

---

(١٨) مشروع تأسيس، سبق ذكره، صفحة ١٧ .

ديناميكيات إبداعية أخرى، (وهذا لا يعنى خضوع أو ذوبان خصيته). إن تحول سلسلة حركات إلى عرض يدعى أنه عملاً يقود مدرسة إلى الطريق الذى رسمته لنفسها.

إن وجود ما يسمى بالسنة الخامسة يعتبر فرصة لتطبيق مباشر وهورى لهذه المبادئ، هذه السنة الخاصة بالتمكن المهنى تخضع الطلبة للالتزام فى عملية الإبداع بجوار مخرج أو مصمم ، وخروج العمل المنفذ إلى النور. إنهم يقدمون على حلبة CNAC، المعارف المكتسبة فى كل تخصص تعلموه أثناء الدراسة. ويدعم ذلك منطقة Champagne - Ardennes، ويقسم العام كالتالى:

فى الفصل الدراسى الأول، إقامة إبداع فى CNAC للفنان الضيف الذى يقود ويصاحب الطلبة، فى نهاية شهر ديسمبر، يتم تقديم العروض الأولية المخصصة لقاطنى المنطقة، بقية العام، يقدم العرض فى أنحاء المنطقة، ثم يستقر فى Parc de La Villette فى باريس، ويمكن أن تتم استضافته فى مهرجان Avignon.<sup>(٤٩)</sup>

لقد اكتسبت هذه العروض شهرة أكيدة منذ أن قدم Josef Nadj عام ١٩٩٥، عرض الدفعة السابقة. "Le Cri du Canméléon"<sup>(٥٠)</sup> (صور من ٤٤ إلى ٥٠) ومنذ هذا التاريخ، يُنتظر عروضهم كحدث كبير فى حياة السيرك

(٤٩) إن عرض نهاية العام فى CNAC موضع أقاويل كثيرة. فى الواقع، يعاب عليه أنه يشغل أماكن انتشار بخلاف ما يسمح به للفرق الأخرى. وهذا لا يمكن إغفاله لأنه يمثل مشكلة حقيقية خاصة بإبداع وانتشار السيرك الجديد اليوم. وهذا يرجع إلى الميزانية المحدودة. فإن قيمة الدعم الإجمالى تصل إلى ٤٥ مليون فرنك (لجمل المجال) فى عام ٢٠٠٠، وهذا يصعب مكانة السيرك داخل إدارة الموسيقى والرقص، والمسرح والعروض.

(٥٠) الدفعة الثامنة، إخراج F. Verret "Sur L'air de Mallroug"، ١٩٩٦ - الدفعة التاسعة، إخراج G. Allouche "C'est pour toi que je fais ça"، ١٩٩٧ - الدفعة العاشرة، إخراج Rebotier "Voir plus haut"، ١٩٩٨ - الدفعة الحادية عشر، إخراج وتصميم H. Fattouni و E. Lamoureux "Vita"، ١٩٩٩، الدفعة الثانية عشرة، إخراج F. Lattuoda "La Trilu"، ٢٠٠٠ .

فى فرنسا. وإذا كان فى بداية إنشاء المدرسة، كانت هناك رغبة فى صنع فنانين من أجل نموذج فرنسا، فنحن بعد مرور عشرين عاماً تقريباً، نجد أنفسنا أمام ما يمكن تسميته اقتراح نوع يجد مكانه فى إطار "الاستثناء الفرنسى".

ويؤكد القائمون على مجلة Théâtre الآتى فى تقديمهم: "الخامة الفنية محسوسة مباشرة، والإبداع لا يكون قابلاً للتعليم"<sup>(٥١)</sup> فى الواقع، يعتبر الاقتراح التربوى الذى وضعه B.Turin سليماً لأكثر من سبب: إن المواجهة المباشرة مع مبدعين تسمح، عن طريق اتصالات متعاقبة، للطلبة بالدخول بوعى أولاً إلى آليات قادرة على توجيه نواياهم الفنية. سواء كانوا شاهدين أو مشتركين فى العمل البنائى والإعدادى لعمل، فهم يتخذون بعقلهم أو بدنهم، أو احساسهم، بعض الأشكال الخاصة بعملية الإبداع. "إن الفن، الذى يعتبر هدفه هو أن يصنع عملاً، لا يمكن تأسيسه بما يميزه، بمعنى أن يُدرّس و يصبح مهنة"<sup>(٥٢)</sup>. إذا كان يمكن أو يجب على تقنيات فنون الحلبة أن تكون موضوع تعليم محدد وجاد، فإن المجال الفنى يهرب من أى تفكير عقلانى مفروض من "الخارج".

بلاشك يكون من المناسب استكمال هذا التعليم "بالمثال"، بمعاونة أداة نظرية ضرورية من أجل بداية تفكير عن هذه الممارسات وهذه الأعمال، من أجل دفع مسيرة تحليلية، وهذا، بعيداً عن القيم المعنوية. "إن اتمام عمل لم

---

(٥١) "تقديم" فى Théâtre، رقم ١ باريس، L.Harmattan، ١٩٩٨، صفحة ١٠.

(٥٢) نفس المصدر، صفحة ١١.

بعد أمرًا يسيرًا، والتفكير فيما نفعه أصبح (...) جزءًا داخليًا في الممارسات<sup>(٥٣)</sup> إن الطالب المؤهل للجماليات يكون قادرًا على وضع المسافة الضرورية لظهور طريقه الخاص في مجال المكنات، أن تضع نفسك في الفن وفي العالم، هذا يعني في الظاهر وفي المضمون، لحظة مطلوبة للسلامة الفنية<sup>(٥٤)</sup>.

## المهام الأخرى لـ CNAC.

يفجر CNAC ظهور مواطن تفكير من منطلق إيمانها بضرورة تحريك الممارسة/ النظرية. بمناسبة Circa<sup>(٥٥)</sup> في Auch، تم تنظيم سيمينار حول التساؤل عن قيمة الكتابات الفنية<sup>(٥٦)</sup>.

يستمر الإعداد المهني في إطار مهمات CNAC، على شكل دورة، تحت مسؤولية Tim Roberts، ولم يتلق أبدًا دعمًا ماليًا ضروريًا لتنميته على مستوى الاحتياجات. في الواقع، يبقى لكل طالب يخرج من مدرسة طاقة غير مكتشفة. إن مماسه لفنون السيرك تتطلب ليس فقط توفير مكان وتجهيزات

---

(٥٣) نفس المصدر، صفحة ١٢ .

(٥٤) نفس المصدر، صفحة ١٢ .

(٥٥) Circa - مهرجان السيرك الحالي ينظم في Auch في Gers. وأصبح مكان التقاء مدارس السيرك. وتلتزم CNAC بالكامل في هذه المناسبة عن طريق تنظيم دورات وندوات وتقديم العروض.

(٥٦) "الكتابات الفنية: نظرة على السيرك" وقائع سيمينار تم في إطار Circa في Auch chòlons - en Champagn، نشر CNAC، ١٩٩٩ واستمرت المناقشات خلال أيام "الأبواب المفتوحة" في CNAC من ١٠ إلى ١٧ يونيو ٢٠٠٠، حول موضوعات و Voçabulaire du Corps Le Cirque L'écriture gestuelle

للتدريب، ولكن أيضاً الاحتكاك الدائم مع زملاء، حتى يمكن تحديث تقنيات واستكمال التزامه الفنى.

من وجهة أخرى، تغطى إدارة البحث، التى أصبحت مركز الموارد، مجال فنون المسرح حول العالم، دون تداخل مبالغ فيه لأن المرحميات المتاحة ملك ميادين الرقص، والمسرح، والموسيقى والخداعية.

إنه يمتلك ما يقرب من خمسة آلاف عمل، ونحو ستين اشتراك ويجمع مذكرات و دراسات وتقارير. ويحتفظ بصور إعلانات، وبرامج وكروت. قاعدة موارد تتكون من نحو تسعة آلاف شخص (فنانون، فرق، مدارس)، وكتالوج به نحو ثمانمائة فيديو كاسيت، (ثلثها من إنتاج CNAC)، كلها تحت تصرف الطلبة والمعلمين فى المدرسة، ولكن أيضاً، تحت تصرف كل شخص، باحثاً كان أو من الجمهور العادى يبحث عن معلومات عن السيرك. وتحقق الخلية صوت - صورة، المسجلة فى مركز الموارد، إمكانية تقديم عروض المدرسة، وهى تساهم فى إثراء محتويات المدرسة.

فلنؤكد على أن إرادة خلق مركز بحثى موجودة. إن الاهتمام الذى يوليه المثقفون للسيرك، وعلى الأشكال التى استطاع أن يظهر بها خلال قرنين وهى عمر وجوده، وعلى شروط إنتاجه داخل المجتمع، وعلى العلاقات التى تربطه بالفنون الأخرى، لا يمكن إلا أن يحدث مثل تلك المبادرة التى تجمع فريق متعدد الأنظمة (خبير جمالى، مؤرخ، عالم اجتماع...) والتى تشكل عطاءً مكملًا وضروريًا للعمل الذى تم تنفيذه على المستوى التقنى والطبى.

في بداية عام ٢٠٠٠، سجل CNAC المواقف المهنية للطلبة في العشر دفعات الأولى.<sup>(٥٧)</sup> من ١١٦ طالبًا تم إعدادهم في CNAC، منهم ١١٣ طالب يعملون في العرض الحي (منهم ٧٦٪ في السيرك، ١٣٪ في الرقص، ٣٪ في الموسيقى، ٣٪ في المюзيك هول، ٢٪ في مسرح الشارع، ١٪ في المسرح و ٢٪ في عروض غير مصنفة). ٩٪ منهم يزاولون نشاطًا تربويًا و ١٧٪ يقومون بها مع نشاطهم الفني. وهكذا يظهر أن CNAC يقوم باعداد فنانين جاهزين للاكتتاب في الحركة الحالية، لأن ٥٪ فقط يعملون في السيرك التقليدي. بينما يعمل ١٣٪ وحدهم، و ٤١٪ دخلوا في إطار فرقة. يبقى ٤٦٪ اشتركوا في تكوين فرقة وسجلوا إرادتهم في الاشتراك فعليًا في الإبداع.

هناك العديد من التحديات، المتصلة بالممارسات السيركية الحالية، قد تم رصدتها من قبل النشاط الإعدادي الجديد والمتطور في CNAC لقد لعبت CNAC دورًا هامًا في قبول فكرة أن النشاط السيركي ليس ظاهرة في حد ذاته ولكنه داخل مشروع فني. بالعلاوة على أن اختيارات CNAC قد شاركت بالتأكيد في تشريع تهجينات عديدة تجسدها العروض السيركية اليوم. إن عملها تبدو لنا على اتصال وثيق مع الجانب الجمالي لخلط الأشكال، وخلط الفنون، وهي خصائص شبيهة عامة لجمل الفرق التي تحمل فنون الحلبة، خارج الطرق المتفق عليها.

---

(٥٧) في بداية عام ٢٠٠٠، ماذا حدث للطلبة الخريجين من المركز القومي لفنون السيرك ١٩٨٩ - ١٩٩٩ ؟ Châlons - en Champagne ، مركز الموارد، CNAC، ٢٠٠٠

## مدرسة إعداد النظم المتعددة

### *The Circus Space:*

#### *Katérina flora*

إن تدريس فنون السيرك مجال تروى جديد وفى كامل انتعاشه. بالفعل، منذ تجديد عرض السيرك الذى بدأ فى فرنسا فى السبعينيات، بعد فترة طويلة من الركود، فإن إعداد فنانين جدد أصبح ضرورة. فى هذا البحث، فرض مبدأ تعدد الأنظمة نفسه منذ البداية وذلك لسببين: من جهة، لأن تعدد الأنظمة هو جزء من هوية السيرك المعاصر، الذى يعتبر منذ نشأته فناً مركباً، يدمج الأكروبات والبنثوميم، وأقدام تقنى ويبحث جمالى، من جهة أخرى، لأن ما يسمى بالسيرك الجديد قد نشأ بفضل فنانين نابعين من مسرح الشارع، ومدارس المسرح أو من الفرق الموسيقية، مستغلين تقابل خبراتهم مع عالم السيرك.

يبدو تعدد النظم بشكل مزدوج فى فن السيرك : فهو داخلى بالنسبة له ويخص التخصصات المختلفة التى تكوّنّها (أكروبات، تمرينات خفة، طائرة، وحيل البهلوان...) وهو أيضاً خارجى بالنسبة له ويخص التخصصات الفنية الأخرى: الرقص، ج ١ وحتى الإبداعات المعاصرة جداً، فإن صفاتية الأشكال تعتبر مفهوماً اعتباطياً. ومع ذلك، وبدون أن ننسى هذا الطابع المحدد للسيرك، سوف نركّز ، فى إطار هذه الدراسة، على التداخلات بين السيرك وفنون العرض على مستوى التدريس.

يحاول السيرك وهو فن الجسد والمخاطرة والمغالاة، أن يعرف نفسه من خلال فنون العرض الأخرى والرياضة. هو يقتبس في أحيان كثيرة طرقهم التي أثبتت فاعليتها في الماضي. في التيار الجديد للسيرك، فإن تأثير فنون العرض الحى الأخرى، وخصوصاً، تأثير المسرح والرقص المعاصر، يتأكد أكثر فأكثر أهميته في مجال التربية وكذلك في مجال الإبداع. وهكذا، فإن هذه التخصصات التكميلية للسيرك أصبحت جزءاً هاماً في تدريس فنون الحلبة.

كما حدث بالنسبة للرقص المعاصر منذ عشرين عاماً، فإن الإعداد في فنون السيرك أصبح بدوره موضوع تفكير وتبادل أفكار في مجال التريوى، خصوصاً أن مفاهيم المخاطرة والنشاط البدنى يتطلبان مدخلاً سيكوحركياً وتحليلاً حركى. يلخص Gérard Fasoli، وهو مدرب فنون طائرة في المركز القومى لفنون السيرك (CNAC)، هذه الخطوة، فيقول : "(....) إن التربية لا تمر فقط بالمعرفة، ولكن أيضاً بتحليل ثوابت بيوديناميكية، وفيزيولوجية، وتشريعية وبدنية. تعتبر المعرفة تجريبية في الإعداد التقليدى. يتم إعادة حركة لأنها لا بد أن تؤدي هكذا. إنها مسيرة تقليد (...) لقد تم كثيراً التعامل مع فنانيين - مؤديين، الآن اعتقد أننا نتجه نحو مفهوم الفنانين - المبدعين".<sup>(١)</sup>

---

(١) مقابلة Gérard Fasoli، قام بإعدادها Jean-Christophe Boudet، في Arts،

de Les Pidte، رقم ٤ باريس، نوفمبر عام ١٩٩٦، صفحة ٣٠، صفحة ٣١.

إن التغيير الجذري لصورة السيرك تقود إلى تفكير جديد في التربية وممارسة التدريس في فنون السيرك، مبنى على مفهوم تعدد التكافؤ . الأسئلة التي تُطرح الآن تخص تشغيل ممارسات جديدة في الهياكل التي تعطى اعداداً عالياً في فنون السيرك. هذه الدراسة مخصصة لـ Circus Space، وهي مدرسة متعددة الأنظمة مقرها مدينة لندن وهي خصصت مؤخراً دبلوم دولة لفنانى السيرك. اليوم، أصبح تعدد الأنظمة الهدف الملحّ لغالبية مدارس السيرك، المدرسة القومية للسيرك في مونترال، ومدارس بروكسل ولندن وبرلين. في آسيا و أوروبا الشرقية، حيث كان السيرك يحتل مكاناً هاماً في الثقافة الشعبية وحيث كان تعدد التكافؤ جزءاً من التقاليد، فإن تأثير التطورات الجديدة بدأ في الظهور.

## ***The Circus Space مكان التقاء الاعداد بالإبداع***

يُعتبر سبتمبر عام ١٩٩٩ تاريخاً مؤثراً للمدرسة وذلك من جهة بسبب إنشاء أول دبلوم بريطاني على مستوى عالٍ في فنون السيرك The Circus Degree، ومن جهة أخرى بسبب اشتراك Circus Space في تنظيم "Show Millennium Dome"، وهي مظاهرة فنية متعددة الأنظمة للاحتفال بعام ٢٠٠٠، إن دراستنا تركز على شرح البرنامج التريوى لحظة إنشاء Circus Degrees. إن المقابلات <sup>(٢)</sup> التي قمنا بها مع المسؤولين التريويين قد سمحت لنا بمتابعة أول مرحلة في إعداد الدبلوم.

---

(٢) لقد سبق المقابلات إعداد استجواب خلال سيمينارات مخصصة لموضوع تداخل النظم في العروض الحية، وقام بإدارة السيمينارات A. M. Courdon في إطار معمل الأبحاث عن فنون العرض في CNRS المقاطع المنقولة مأخوذة من مقابلات تمت مع الفريق التريوى لـ Circus Space في يوليو عام ١٩٩٩ وقامت بها K. Flora.

## لمحة تاريخية.

Circus Space تم إنشاؤه في لندن عام ١٩٨٩ ، وهو يعرف كمدرسة للسيرك المعاصر ترى السيرك كفن مجدّد وديناميكي. لقد نبعت المدرسة من مجموعة فنانين من الشباب كان يمارسون هذا الفن كفنانين غير دارسين في كثير من الاحيان في الشارع، يقدمون بعض تقنيات السيرك، مثل تمرينات خفة، وكانوا يرغبون في تكثيف تدريبهم وتحسين معارفهم في إطار مدرسة للسيرك. كانت الظروف المادية في البداية صعبة للغاية، ومع ذلك حاول أول المتدخلين ايجاد عمل منتظم مع الدفعة الأولى في Circus Space . وبالتدريج، بدأت المدرسة في تنظيم دورات مكثفة من ثمانى إلى اثنى عشر أسبوعاً، ويخصص نصف اليوم لتعلّم تقنية محددة، مثل الترابيز وتمرينات خفة، وإلى تحسين بدنى عام. وبقيّة الوقت كانت مخصصة للإبداع، مما أدى إلى إنتاج عروض متعددة الأنظمة، مثل العرض الذى قدمه Jean Paul Zaccharini (philosopher's Stone)، والذى أصبح فيما بعد معلماً في المدرسة مثل كثير من الطلبة الأوائل. وهكذا تم إنشاء Circus Space بفضل عشرين فناناً متطوعاً، وكانت المدرسة تضم في ١٩٩٩ خمسة وعشرين موظفاً. في عام ١٩٩٤، وضعت المدرسة في مبنائها الحالي أول منهج اعدادى، بوقت كامل، لفنون السيرك، (British Technical Educational BTec Course).

ويقول Theo Greenstreet، مدير Circus Space منذ عام ١٩٩١ أن الهدف الرئيسى هو "السماح بإنشاء سيرك على المستوى وذى انتشار واسع وضمنان التوازن المالى للهيكل". الرأى نفسه لـ Charlie Holland، مدير

البرامج التربوية، الذى يرى أنه لابد من "خلق روح جديدة" فى فنون السيرك مع الانفتاح على اقتراحات فنية جديدة والبحث الدائم عن التجديد: "نريد أن يستلهم طلابنا من الماضى، وأن يكونوا قادرين على اكتشاف تقنية تقليدية بطريقة معاصرة".

## مكانه السيرك فى الإبداع المعاصر فى إنجلترا.

إن نقص مساعدة الدولة هو السبب الرئيسى للمكانة الضعيفة التى يحتلها السيرك فى إنجلترا، كما يرى كل ممثلين Circus Space. بعكس الوضع فى فرنسا، لا توجد معونات، ولا مكان الاستقبال أو إنتاج عروض السيرك. ومع ذلك، أدرك بعض المصممين البريطانيين الطاقة الهائلة التى تقدمها تقنيات فنون السيرك. ويتزايد ضم هذه التقنيات لكثير من فرق الرقص أو المسرح. وقد أصبحت هذه الاقتباسات كثيرة جداً، ولكنها لم تتجج فى إلغاء الاحتقار تجاه فنون السيرك: "فى إنجلترا، بدأ السيرك فى التأثير على بقية الفنون، وعلى الأخص الرقص. تحاول كثير من الفرق فى إدخال عناصر من السيرك فى إبداعاتها، ولكن النتيجة ضعيفة. ويبقى السيرك، فى أغلب الأحوال، معتبراً كسلبية وليس كفن"، هذا ما يؤكده Charlie Holland .

تؤكد Adele Thompson، مصممة ومعلمة فى Circus Space على التفاوت بين العدد الكبير من مدارس وفرق الرقص والمسرح والمكانة الضئيلة التى يحتلها السيرك، الذى انحصر فى مجموعة صغيرة دون ملامح محددة. بالنسبة للمصمم، إن التداخلات العديدة بين مختلف فنون العرض لا تؤدي إلى صورة السيرك، لأن التبادلات تتم فى الاتجاهين.

يبحث السيرك عن راقصين وفنانين اكتسبوا تقنيات جسدية مسرحية، بينما يتعلم بعض الراقصين تقنيات السيرك، مثل الأكروبات أو التراييز. إن المقابلات الحقيقية بين السيرك والفنون الأخرى لن تكون ممكنة إلا بعد تربية الجمهور في مجال السيرك.

إن الدفاع عن هوية السيرك أو قبول تغيير صورته التي تنشأ من الخلط مع فنون أخرى يعتبر مجالاً لمناقشات مستديمة بين المحافظين والرواد. ويختلف كل أساتذة Circus Space: هناك من يرى أن التبادلات لا تهدد الشخصية الفنية للسيرك، وهذا هو الحال بالنسبة لـ Bob Pearce، أستاذ فن التهريج: "نحن نواجه حالياً مشكلة في إنجلترا، لا نعرف ما هو السيرك. إن فقرات السيرك تستخدمها الأوبرا، والتلفزيون، والرقص والمسرح. حالياً، يعمل كثير من الفنانين في هذه العروض متعددة الأنظمة، ولكن لهذا السبب، لم نعد نعرف ما هو تخصص السيرك". ويضيف أن "الطلبة يجب أن يتعلموا فنون أخرى للمعرض ولكن دون مبالغة، لأنه من المهم أن يكون هناك توازن مقبول".

### ***"The millenium dome show"***

إن فرصة استعادة التوازن بين السيرك وفنون العرض الأخرى قد وُجدت مع تنظيم Circus Space لـ millenium Dome Show (الذى يسمى اختصاراً Millennium Show)، وهى حفل فخم للاحتفال عام ٢٠٠٠. لقد تم تدريب تسعين شاباً تابعين للمسرح والرقص والتدريبات البدنية والسيرك لمدة عام، على تقنيات طائفة للسيرك (تراييز، تروبولين، حبل، قماش) وأكروبات

وتقنيات جسدية أخرى (رقص، مسرح ) من أجل تقديم "عرض طائر" يتم على ارتفاع خمسة وأربعين متراً .

تثبت تجربة Millennium Show الاتجاه المعاصر متعدد الأنظمة Circus Space، لأن عمل الفنانين الشباب كان يعتمد على تقابل تخصصات السيرك مع تخصصات المسرح والرقص. وتقول Jacqueline Whymark، مسئولة الإعداد أن هذه المسيرة المجددة التي ستغير تعريف السيرك في إنجلترا، توافق الطلب المتزايد من قبل الجمهور، وخصوصاً الشباب، أن يشاهدوا عروضاً - أحداث تكون أكثر مباشرة، وأكثر قرباً من المحيط الذي يعرفونه.

### تشغيل المدرسة .

بخلاف تنظيم Millennium Show وإقامة مهرجان سنوي، فإن المهمة الرئيسية للمدرسة هي الإعداد. توجد دورة منتظمة للمحاضرات خاصة بالهواة، بالفن وشباب، في المساء وفي نهاية الأسبوع، ودورة محاضرات للشباب الراغب في أن يسلك مجال السيرك، BTEC، شهادة إعدادية في السيرك. وأخيراً، ومنذ سبتمبر عام ١٩٩٩، بدأت دورة جديدة للدراسات العليا، Circus Degree.

BTEC : إعداد مبدئي في فنون السيرك

كان شهادة BTEC (British technical Educational Course) حتى عام ١٩٩٩ هي الإعداد الرئيسي الذي تقدمه المدرسة. وهو عبارة عن منهج مدخلي لفنون السيرك، مدته سنتين للشباب أكثر من ستة عشر عاماً. يتم

قبول عشرين متقدمًا على الأكثر كل عام بعد المرور بلجنة استماع. الإعداد بمصروفات مع جود نظام منح للأسر الفقيرة.

ينقسم البرنامج إلى محاضرات عامة وتخصصات. تضم المحاضرات العامة إدارة هياكل العرض الحي، وتاريخ فنون العرض، ودراسة الحركة، و "لغة السيرك" (مدخل إجمالى لتقنيات السيرك) وورش عمل. وفى مجال التخصصات، نجد التقنيات الطائرة، الممارسات الأكروباتية وتمارين خفة، متلازمة مع التوازنات. وتتجسد الدراسات بتقديم عرض لكل الدفعة فى نهاية السنة الأولى وكذلك بتحضير وإبداع مشروع فردى فى نهاية السنة الثانية.

إذن فإن برنامج الإعداد متنوع جداً. هو يركز على تعدد الأنظمة على مستوى تخصصات فنون السيرك وكذلك على مستوى الفنون الأخرى للعرض. بالتوازي مع محاضرات تقنيات السيرك، فإن الطلبة يتعلمون أشكالاً كثيرة للمسرح (أقنعة ، كوميديا دل آرت، مهرج) والرقص (كلاسيكى ومعاصر).

إذا كان BTEC تريد لنفسها أن تقدم إعداداً واسعاً كمدخل لفنون السيرك وفنون المسرح القريبة من السيرك، فإنه يوجد تقدم فى تعلم التقنيات المختلفة، وهكذا تكون السنة الأولى سنة الإلمام بكل التخصصات، بينما يكون هدف السنة الثانية هو بداية التخصص يختار كل طالب اثنين من الثلاث وحدات المحددة، على أن تكون الأكروبات إحداها. وبما أن وحدة الأكروبات الطائر يعتبر أصعب من وحدة تمارين خفة - أكروبات - فعدد ساعات محاضرات أكثر بالنسبة للاختيار الأول.

ويرى Charlie Holland أن تشغيل BTEC ، الذي لم يتم تغيير به يُذكر منذ إنشائه عام ١٩٩٤ ، يحتاج إلى مراجعته حتى تصل إلى جودة أكثر ملاءمة للأهداف الفنية للمدرسة، وهو يعتقد أن الحل المثالي يكون إعدادًا من أربع سنوات، كما هو الحال في فرنسا في المدرسة القومية لفنون السيرك، مدرسة Rozny - sous - Bois (ENACR) وفي CNAC. على أي حال، الدعم غير كافٍ لا يسمح في الوقت الحالي بتنفيذ مثل هذا المشروع. ويرى C. Holland أن سنة واحدة للإعداد المتقّل في مدارس بروكسل، Châlons أو تولوز يمكنها تقديم للطلبة مسيرة ثرية لإمكانية تحسين مستواهم التقني، خصوصًا في الأكروبات، هذا لأن Circus Space مدرسة متخصصة في التقنيات الطائرة. ويضيف J. Whymark إنه إذا كانت الدراسات تتم خلال عام في مدارس أجنبية مختلفة، فإن ذلك سيساهم في تحسين تحضير Circus Space. ولكن بما أن هذه التبادلات لم يتم إتمامها حتى الآن، فإن توقف BTEC، وهي تقدم أعدادًا عامًا، يبدو ضروريًا حتى يسمح للمسؤولين التربويين أن يهتم ببداية Circus Space وإعادة التفكير في هيكله إعداد أساسي.

### ***Circus Degree : اعداد تجريبي لفناني السيرك***

إن شهادة Circus Space الذي بدأ منحها في سبتمبر عام ١٩٩٩، هي أول دبلوم عال في السيرك في بريطانيا، من مستوى (Fird Degree Bachelor of A Arts) إنها الشهادة المعادلة لليسانس في فرنسا. وتقوم وزارة التربية بتمويل البرنامج أساسًا، بالاشتراك مع مؤسسات خاصة. إن مدة الاعداد الجديد سنتان وعدد المشتركين عشرين شابًا يتراوح عمرهم من الثامنة عشر

إلى الخامسة والعشرين، دون أن يكون موضوع السن حاسماً. والهدف من الاعداد هو توصيل الطلبة إلى اكتساب الفهم، والخبرة والتعمّن الجيد في التخصصات الضرورية لسيرك معاصر مجدد وذى مستوى عالى. وتكون التخصصات المدروسة فى الاكرويات، التراييز، خيط الحديد، تمرينات خفة، التوازن والمهرج.

على مستوى Circus degree ، تتعاون مدرسة Circus Space مع المدرسة الشهيرة للدراسات المسرحية Central School of Speech and Drama وقسم الإنتاج بها، Production, Art and Design الذى - يمنح دبلوم Circus degree. إذن الإعداد الجديد لمدرسة Circus Space هو مشروع مشترك للمدرستين والذي يوجد بينهما اتفاق مالى : إنه تجسيد للتعاون الموجود منذ ثلاث سنوات. بالفعل، منذ عام ١٩٩٦ ، يحضر طلبه BTEC فى Circus Space محاضرات مسرح وتقنيات مرتبطة بالعرض، ويستفيدون أيضاً من مساعدة الطلبة فى Central School ، على مستوى السينوغرافيا، والملابس، والإكسسوارات وإدارة عرض نهاية العام، وكان طلبة Central School ، فى المقابل، يتعلمون تقنيات السيرك.

ومن الملاحظ أن أهم رباط بين مدرسة السيرك ومدرسة المسرح موجود فى التبادلات بين الطلبة خلال التحضير لمرض السيرك، وكان يتم الالتزام على مستوى التنفيذ المسرحى. وسيتم تكثيف هذا التعاون فى إطار Circus Degree مع وجود محاضرات عامة للتحضير البدنى، والمسرح والسيرك و "الحركة" وتجهيز فقرات وعروض للسيرك.

إن قسم Production, Art and Design هو الذى يتعاون مع مدرسة Circus Space وليس قسم أداء الممثل الذى يبدو أكثر تقليدية فى مدخله المسرحى. ترى jacqueline Whymark أن Anthony Dean، مسئول قسم Production, Art and Design هو المهتم جداً بالأشكال المختلفة للمسرح ويرى أنه من المهم بالنسبة لطلبته أن يتعلموا تقنيات أخرى و التعرف على أماكن أخرى. إن هذا التعاون مع Central School يعتبر ذا أهمية كبرى بالنسبة لـ Circus Space، لأن المدرسة لها تجربة كبيرة فى مجال العرض الحى، وسمعة رائعة وتتلقى دعماً فعالاً من وزارة التربية.

تحمس المسئولون التربويون فى Circus Space لتفعيل هذا الإعداد الجديد هم يرون أن Circus Space تتيح مكانة أكبر لإبداع الطالب عن BTEC، حيث إنه يختار تخصصه فى فنون السيرك، حتى يمكنه الوصول أبعد فى بحثه وتنمية مفاهيم جديدة. ومع ذلك، إن التخصص فى تقنية سيرك لا تلقى التوجه متعدد الأنظمة للمدرسة. ويبقى الإعداد كاملاً، لأنه توجد محاضرات فى الإدارة (صوت وإضاءة)، وموسيقى، ومسرح، ورقص، حتى يتاح للطلبة فهم أفضل للعرض الحى.

يجب على الطلبة أن يكتسبوا استقلالية حقيقية ويتعلموا تنمية تفكيرهم الخاص فى الإبداع المعاصر. وهم دائمو الاتصال مع فنانين آخرين، مخرجين ومدارس سيرك، وهم يتابعون عروض ومهرجانات حتى فى الخارج.

## شروط القبول بالمدرسة.

يتم قبول الطلبة لشهادة BTEC وشهادة Circus Degree بعد اتمام مقابلات واختبارات تدوم يومين وتسمح بدراسة قدرة المشتركين على التمرينات المقترحة، يتم تقييم المتقدمين في كل المواد التي تُدرّس في Circus Space. يتضمن اختيار الطلبة مقابلة شخصية أيضاً. وتتكون اللجنة من أساتذة من المدرسة. وعند سؤالهم عن معايير الاختيار، يجيب المسئولون التريويون أن قدرة العمل في فريق يعتبر كميزة أساسية للاختيار.

أما فيما يخص شهادة Circus Degree، فإن المعايير أكثر شدة، حيث إنه من الضروري، مبدئياً، الحصول على دبلوم معادل للبكالوريا الفرنسية كشرط للقبول، ومع ذلك، إذا قررت اللجنة، بعد المقابلات، أن المتقدم يمتلك مستوى فنياً وثقافياً طيباً، فهو يُقبل حتى لو لم يكن حاصلاً على دبلوم. تبرر Jacqueline Whymark هذا الاختيار بأن Circus Space يسعى إلى إعداد فنانين المستقبل، مبدعى المستقبل الذين لا يمكن تقييمهم فقط وفقاً لدبلومات لا صلة لها بالفن. بالإضافة إلى ذلك، تهتم اللجنة أكثر بطاقة وقدرة المتقدم للاشتراك في مشروع Circus Degree عن مشواره الفني. المرونة نفسها نجدها في التفاوض عن السن في القبول.

إن صورة نموذج الطالب في شهادة BTEC هي لشاب يتراوح سنه بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين، مع وجود نسبة مهمة من الطلبة الأجانب (من ٢٥٪ إلى ٤٠٪)، آتية في أغلبها من دول تتحدث اللغة الانجليزية بطلاقة،

مثل الدول الاسكندنافية والمانيا، مع وجود بعض الفرنسيين والأرجنتين. بالنسبة لشهادة Circus Degree، فإن سن المتقدمين أكثر من عشرين عامًا مع خبرة ما في العرض. كثيرون منهم يعملون في كثير من الأحيان في عروض الشارع، ويبحثون عن إعداد متخصص.

خلال الدراسة، يتم تقييم الطلبة بدءًا من كراسة شخصية يملؤها أثناء العام ويدرجون فيها ما يقومون بتعلمه. يوجد امتحان عملي، في نهاية السنة الثانية يعتمد على تحضير مشروع عرض، يقوم الطالب بتحضيره، ولكن يمكن لأشخاص آخرين أن يشتركوا في التنفيذ. فيما يخص شهادة Circus Degree، الاهتمام بفنون عرض أخرى يكون أهم منه في شهادة BTEC، ولكن لا يصل إلى مكانة تخصصات السيرك.

### سير الإعداد.

يظهر البحث عن تعدد الأنظمة في كل البرنامج التربوي في Circus Space، بدءًا من صورة هيئة التدريس المتغيرة للغاية. لم يكن هناك معلمون دائمون حتى إنشاء شهادة Circus Degree. كان المعلمون الذين يتولون إعدادًا خاصًا بتخصص تقني خاص بالسيرك، يتغيرون ثلاث أو أربع مرات في العام. نفسه الشيء كان يحدث بالنسبة للمتدخلين الفنيين، الذين يأتون من أفاق مختلفة جدًا، وكان دورهم هو المساعدة في تجهيز الإبداعات التي يقترحها الطلبة. كان هذا النظام للتشغيل يسمح للطلبة بالاستفادة من تعليم متعدد الأنظمة و يؤهلهم لطرق العمل المتنوعة. كان مسئولان من الإدارة يقومان بضمان السير السليم للإعداد.

كان العائق الكبير لهذه الطريقة هو عدم وجود مراقبة منتظمة للطلبة من قبل الأساتذة. وهكذا، على مستوى شهادة Circus Degree، تقرر وضع مبدأ جديد، خاص بالمسؤولين عن التخصصات (heads) وهم دائمون بالنسبة للأكروبات والفقرات الطائرة ويعملون بنظام نصف الوقت في التخصصات الأخرى. كان عليهم تعريف أهداف تخصصهم، واختيار المتدخلين الفنيين المناسبين لكل مشروع للطلبة، وذلك بالاتفاق مع المسئول على الإعداد.

وهكذا كان يوجد فريق جديد بالنسبة لشهادة Circus Degree مع خمسة مسئولين في التخصصات الآتية: الأكروبات، الفقرات الطائرة، أداء الممثل، حركة وموسيقى، تمرينات خفة وتوازن. وكان تقسيم ساعات العمل هو اثني عشر ساعة اسبوعياً للأكروبات والفقرات الطائرة، وثمانى ساعات بالنسبة لكل تخصص من التخصصات الأخرى وأخيراً، يهتم مسئول سادس، موقت كامل، بتوفير الأجهزة كمنظم عام.

يمثل التعليم التقنى فى المنهج العام ساعتين ونصف يومياً، ما بين الساعة العاشرة والنصف والواحدة ظهراً. يبدأ اليوم بمحاضرة نظرية مدتها ساعة ونصف (من التاسعة إلى العاشرة والنصف) عن المسرح أو العمارة، أو الشعر، مع متداخل مختلف كل شهر. وبعد ذلك، بعد العمل التقني وفترة الراحة مدتها ساعة (من الواحدة إلى الثانية ظهراً)، هناك ثلاث ساعات (من الثانية إلى الخامسة بعد الظهر) مخصصة للممارسة الفردية مع متداخل فنى. وتكون مهمة المتداخل الفنى هى تقديم النصيح ومراجعة العمل الفردي للطلبة.

الأكروبات والفقرات الطائفة من أكثر التخصصات التي يتم تدريسها. ولكن إذا كانت الأكروبات تخصص أساسى بلاشك، فإن مكانة الفقرات الطائفة، حتى لو كانت تُعتبر كمادة تخصص، غير متوازنة مع أهميتها. هذا التفاوت يرجع إلى اتجاه المدرسة فى الفنون الطائفة، النابع من الممارسة المستمرة للتراييز الثابت والمتحرك وتعليم أسرة Palacy (أسرة فرنسية حافظت على تقليد التراييز الطائفر). وبرغم الأهمية الحالية لهذين التخصصين، فإن أداء الممثل، والموسيقى، و "الحركة" وتمارين الخفة سيحتلون مكاناً أكبر فيما بعد وتقول Jacqueline Whymark إن المجالات الرئيسية التي سيتم تميمتها هى أداء الممثل، والحركة، والإعداد البدنى.

والتخصص الذى يزداد الاهتمام به هو "الحركة"، وهو تعبير واسع يرجع إلى الرقص وإلى أى تخصص قريب من اللياقة البدنية، تشمل "الحركة" عدة تقنيات للرقص، الرقص الكلاسيكى، المستخدم كثيراً فى Circus Space فى التصميمات الجماعية والفردية، والفلامنجو الذى يمارسه طلاب تمارين الخفة. ومع ذلك، يمكن لهذه التكوينات أن تتغير وفق الطلب المحدد للطلاب. المقصود هو عمل فردى يمرّن على تحمل المسؤوليات، حيث إنه، من أجل إبداء طلب محدد، يجب على الطالب أن يكون قد سلك الطريق الذى يوصله لهذا الاختيار. بعد ذلك يلجأ المسئول عن التخصص، بالاتفاق مع المسئول عن البرامج الترفيهية، إلى متداخل خارجى لكي يلبى هذا الطلب. وهذه ميزة الموقع الاستراتيجى لمدرسة Circus Space، فى قلب لندن، لاستضافة المتخصصين.

وهكذا، بعد تجربة التثويب فى برنامج BTEC، اختارت مدرسة Circus Space أن تقوم بهيكله التعلم التقنى وأن تجعل التعليم الفنى متعدد النظم فى حالة شهادة Circus Space.

## أهمية التعليم متعدد النظم

تتجسد هذه الروح الانفتاحية فى البرنامج التربوى لمدرسة Circus Space بفضل المكانة المهمة الممنوحة للفنون الأخرى للعرض. بالنسبة (C. Holland) أنه من المستحيل اليوم ممارسة مهنة فنان السيرك دون أن متعدد المواهب. ويؤكد على ضرورة أن يفهم الطلبة دور الفنون الأخرى فى إبداع عروض السيرك المعارض، لأن الفنان، الذى يكرر نفس الفقرة طوال حياته لا يمكن أن يبقى. ومن جهة أخرى، أن مزج الفنون قوى جداً حالياً حتى أصبح من الصعب التطريق بين هرقة سيرك تستعين بالرقص والمسرح وفرقة رقص تعمل مع فنانى سيرك. هذه الاستعالة فى التصنيف دليل على الصلات المختلطة بين فنون العرض، وتستجيب لطلب متزايد من قبل الجمهور من أجل عروض عالية المستوى، بصرف النظر عن تصنيفهم. وهكذا يكفى اسم بعض فرق السيرك التى تقدم عروضاً متعددة الأنظمة: يذهب الجمهور لمشاهدة عروض Archaos أو سيرك الشمس ولا يذهب لمشاهدة السيرك عموماً. ومع ذلك، يحتفظ السيرك بخصائصه المحددة، المرتبطة بالتقنية العالية لتخصصاته، وهذا ما يؤدى إلى قوة مدرسة سيرك بالنسبة لمدرسة أخرى لفن العرض.

ويؤكد J. Whymark أيضاً على خصية السيرك مع تأكيده على أن التعليم متعدد النظم هام جداً : "أعتقد أنه يجب مساندة السيرك بدلاً من حمايته. إذا اختار طالب أن يعمل مع استخدام فنون أخرى، أنه لتشجيع الاختيار. ولكن التقابل لا يمكن أن يكون إيجابياً إلا بعد الفهم العميق لخصية السيرك بالنسبة للفنون الأخرى وما يمكن أن يقدمه للفنون الأخرى".

إن فائدة التعليم متعدد الأنظمة يعترف بها كل المتداخلين الذين قابلناهم في المدرسة. يعتقد Daniel Christ Mann، المسئول عن التدريب البدني الخاص بعرض Millennium Show، وعضو الفريق الترويجي لـ CNAC، أن التعليم المتعدد الأنظمة يجب قبل أي شيء، أن يتوجه لخيال الطالب. إن تنفيذ هذا الخيال يسمح بتعدى العقبة الخاصة باللياقة البدنية ونمو الطاقة الفنية لكل فرد. يسمح تعدد الأنظمة للمدرّب "بفتح أبواب كثيرة"، والوصول، عن هذا الطريق، لمساعدة الطالب على المضي في المستوى الفني، دون تحديد طريقة واحدة لذلك. ويضيف أن هذا المدخل على النقيض لما نراه في الرياضة أو السيرك التقليدي. أما John Paul Zaccharini، المتداخل الفني في الفنون الطائفة، فيؤكد على الوقت اللازم للتعود على التعليم متعدد الأنظمة والحصول على نتائج طيبة: يجب التدرج بالصبر حتى تتحدد ولحظة الوعي، والتي يتبعها لذة هذا الاكتشاف. ويجب أيضاً أن يستطيع المدرّب فهم نفسية كل طالب حتى يوصله إلى تخطي ترده، في مواجهة العملية الإبداعية. وإذا ما تمّ القلب على هذه العقبات، يكون الطلبة كلهم رغبة في استخدام كل التخصصات الفنية.

أو تنفيذ مشروع يتضمن تواجد فنون مختلفة، مثل عرض Millennium Show، يعتبر مثلاً طيباً لكفاءة الطلبة على استيعاب تخصصات كثيرة في وقت معين. يؤكد Daniel chistmann على أنهم يصلو إلى السيطرة على كل المشكلات البدنية والنفسية المرتبطة بهذا التعلم المكثف متعدد الأنظمة. إن الوضع البدني السليم يسمح في آن واحد، بتنفيذ نتائج تقنية وتوافق نفسى. تعتقد Debora Pope، المتداخلة المتخصصة في الفنون الطائفة، أنه على العكس، لا يكون لكل الطلبة نفس ردّ الفعل في مواجهة التعليم متعدد الأنظمة وإن ذلك يتبع قبل أى شىء، مسيرتهم: في الواقع، إنهم متنوعون، على مستوى الاعداد السابق للطلبة (رقص معاصر، مسرح، تدريبات رياضية...) وعلى مستوى خبرتهم في العرض. بوجه عام، إن الطلبة صغار السن والطلبة الذين يأتون من تخصصات رياضية يبدو أنهم يواجهون صعوبات أكثر في الانفتاح على الفنون الأخرى. ولكن هذه الترددات تتبع الفرد كما تتبع البرنامج التربوي المقترح.

إن Adele Thompson، المصممة والمتداخلة الفنية ليست بمنزعة من التنوع الكبير في الطلبة. هي ترى أن فصل تخصصات العرض الحى اختياري وإن السيرك المعاصر سيسمح لفنون العرض بتخطى اختلافات الأكاديميين. أما Adrian porter، المتداخل المتخصص في الأكروبات، والرقص والرياضة القديم، فهو يرى أيضاً أن الطلبة يفضلون التعليم متعدد الأنظمة، خصوصاً الذين مارسوا مسبقاً تخصصاً آخرًا، لأنهم يكتشفون أن السيرك يعتبر فنًا يقترح عدة حلول. هم يحبون أكثر السيرك لأن تعلمهم الأولى قد أخذ في الاعتبار. كل فن له نفس القيمة والسيرك هو أفضل مثال على ذلك، فهو أيضاً في حاجة للتغذية من الفنون الأخرى.

## الفنان متعدد النظم: طوبائية أم واقع؟

وهكذا بالنسبة للفريق التريوى فى Circus Space، يكون تعدد الأنظمة للفنان ليس ممكناً فقط، بل مستحسنًا. بالتأكيد توجد حدود لهذا التعدد. يقول Charlie Holland كل شيء تابع للتوليفات: "الطالب الذى يكون قد مارس الرقص يصل بسهولة لإتقان تقنية الترايير، بينما يكون من الأصعب الوصول من التدريبات الرياضية إلى الرقص، أو من المسرح إلى تقنية السيرك، إلا لو كان قد تم تخصيص وقت طويل نسبياً لهذا التعلم. فى النهاية، إن الإبداع الجديد الناجح يمثل أهميته عن لياقة تقنية ذات مستوى يفترق إلى الروح الإبداعية.

تذكر Jacquedine Whymark أساتذة من المدرسة كفنانين متعددى التخصصات (Adele Thompson و Fliek Ferdinando، متداخلة فى فن العروض) وتتساءل لماذا لا بد للفنانين أن يوقفوا نشاطهم على مهمة واحدة. كثيرون منهم يعملون فى فروع بعيدة عن إعدادهم الأصلى، مستخدمين معارفهم فى مجالات أخرى على سبيل المثال، تلجأ عدد من فرق الرقص، الآن، فى إنجلترا، إلى تقنيات أو خامات محددة فى السيرك فى عروضهم. وبما أن النتيجة غالباً ما تكون ناجحة فمن الواضح أن السيرك يستطيع من جانبه استخدام تقنيات رقص فى إبداعاته.

إن وجود الفنون الأخرى فى السيرك لم يمد مجالاً للإثبات فى فرنسا. ومن الملاحظ مع ذلك ضيقاً فى تعريف إبداعات جديدة تخلط الرقص والسيرك، حيث أن هذين الفنانين يعتبران قرييين. بالنسبة

Adele Thompson، مسألة الهوية لا تمثل مشكلة، حيث أن السيرك نفسه يعتبر هنا استعراضاً، هنا للجسد. وبما أنه كذلك، فلا يمكن فصله عن بقية فنون العرض التي تستخدم الجسد.

ترى Debora pope أن الفنان يمكن أن يكون لديه اعداد متعدد الأنظمة، ولكن مسألة الاختيار تفرض نفسها في لحظة أو أخرى : حتى لو أن تعدد الأنظمة يصبح ممكناً عن طريق تدريب تقني محدد، فإن فرص نجاح مسيرة عمل متعددة الأنظمة تكون ضئيلة. يرى John Poul Zaccharono أيضاً أن تعدد التخصصات الفني صعب جداً. ومع ذلك، إذا كان التمكن الكامل لمختلف الفنون يوتيبي، فهو على العكس ممكناً اقترح رؤيته الشخصية للفن. المثال الذي يستخدمه هو مثال مشواره الشخصي (ممثل، راقص، مغني وفنان سيرك) اليوم لا يسع وقتاً طويلاً وأقل أيضاً في الحياة لكي يصبح الشخص أستاذاً في كل من هذه التخصصات. يجب أن يصل كل شخص إلى خلق الخلط الخاص به".

يرى Bol Pearce أن التقابل بين التخصصات ممكن، ولكنه يأسف لاختفاء الفنان لصالح المجموعة، كما هو الحال في بعض فرق المسرح الحالية في إنجلترا. ويرجع إلى أداء الممثلين الكوميديين في السينما الصامتة في بداية القرن الماضي (Hardy و Laurel, Buster Keaton)، ويقول إنه يفضل "الأداء الشخصي" للمهرجين في السيرك عن أداء مهرجي المسرح. يجب على المهرج أن يجد شخصيته ويخلق الفقرة الخاصة به التي تستمر عشر دقائق، والتي سيطورها على مرّ السنين بعد عدة تدريبات. ولكن في الوقت نفسه، يجب الرجوع إلى شيء بسيط وطفولي. وهو يرى أن تعدد الأنظمة ممكن

بشرط أن تترك لكل فن هويته ولا تستخدم كأقنعة لنقاط ضعفنا. أما Adrian Poter، فهو يهتم خصوصاً "بمزج" مختلف تخصصات السيرك.

وهكذا، وفقاً لمفاهيم الفريق التريوى فى Circus Space، فإن الفنان متعدد الأنظمة موجود على مستويات عديدة : يوجد الفنيون الممتازون جداً فى إحدى تخصصات السيرك وهم يستخدمون عناصر مأخوذة من الفنون الأخرى لاستكمال فقرتهم، ويوجد الذين يخلطون اثنان أو أكثر من تقنيات السيرك، والذين يمارسون تخصصات فنية كثيرة، بدون تخصص مهني، ويجتهدون فى خلق خلطاتهم الخاصة بهم. إن هذه المسارات الفريدة تطرح أحياناً مسألة الانتماء لأسرة كبيرة فنية وتعريف كل فن. ومع ذلك، طبقاً لرأي الجميع، فإن هذا التنوع لا يمكن الوصول إليه بنجاح إلا بعد تعلّم طويل ومنتظم.

## الإعداد فى فنون السيرك.

إذا كان مبدأ الإعداد متعدد الأنظمة يبدو لا غنى عنه بالنسبة لغالبية المسؤولين التربويين والطلبة فى Circus Space، فإن إدارة المدرسة تتساءل أيضاً عن تعريف الإعداد فى فنون السيرك يؤكد Charlie Holland على الفرق الأساسى بين مفهوم الإعداد العالى فى فنون السيرك وتعلّم تقنية خاصة بالسيرك الذى لا يمكن إلا أن يكون جزءاً من إعداد عام . إن الانخراط فى إعداد لفنون السيرك يتطلب من جانب الطالب تفكيراً حقيقياً عن آماله و اختياراته على المدى الطويل. أما عن الأساتذة، لا يجب أن يكتفوا بنقل معرفتهم: إن دورهم هو إشراك الطلبة فى عملية استقلال إبداعى. تؤكد J. Whymark : "إن التربية، ليست عملية ملء دلو، ولكن عملية إصدار نار".

ويؤكد الأساتذة فى المدرسة على ضرورة عدم فصل تعلم تقنية التخصصات الخاصة بالسيرك والبحث الفنى الذى تتطلبه المقابلة مع فنون العرض الأخرى. ويقول Daniel Christmann فى هذا المجال، وهو متداخل على المستوى التقنى فى عرض Millennium Show . إنه من الضرورى وضع فى نفس المستوى المعارف التقنية والفنية والعمل على تطويرها بصورة مشتركة، بدلا من فصلها. تشارك المصممة Adele Thomson نفس الرأى مع إضافة إنه لابد من إعادة تعريف مكانة التقنية، حتى لا تعاق العملية الإبداعية عن طريق البحث المطلق عن اللياقة التقنية، فى عملها كمدرّبة، تستكشف الطرق لتطبيق تننيات الحركة فى الخامة الخاصة بالسيرك: هى تحاول مساعدة الطلبة فى التغلب على الخوف من الإخفاق والحرص على أن تتغير اللياقة البدنية "إلى شىء أكثر تصميمًا، وأكثر إبداعًا، وأكثر فتنًا".

يرى John Paul zaccharini أن أول هدف تربوى هو إعفاء قاعدة قوية جدًا فى التقنية للطلبة، هذا لأن التعبير الشخصى يمكن أن يظهر، يجب التعلم الجيد للقواعد قبل القدرة على مخالفتها. لا يجب أن تؤدى من أجل ذلك إلى تعليم جامد مع وجود علاقات قوة بين الأستاذ والطالب، كما هو الحال فى الرقص الكلاسيكى، مثلاً ، فإن ذلك قد يؤدى إلى خنق كل إبداع. فى أغلب أنواع الاعداد، يكون الاهتمام أولاً بالتقنية، ثم بالنواحي الفنية، مما يعطى الطلبة الإحساس بأنهم فى طريق عكس ما تعلموه. وهكذا ، يجب على التعليم الفنى أن يكون موازياً للتعليم التقنى حتى يمكنهم أن يعملوا فى تعاون ، فى نهاية الدراسة، على أن يكون الإبداع، والتعبير الشخصى والتقنى شيئاً واحداً .

## دور مدرّب السيرك

إن الإعداد فى فنون السيرك أصبح إذن اليوم متعدد الأنظمة، خالطاً التعلم التقنى والاعداد الفنى والطلاقة الإبداعية للطلاب. ومع ذلك، فإن توصيف و وضع مدرّب السيرك ليسا حتى الآن موفين بوضوح. فى فرنسا، ألزم الاتحاد الفرنسى لمدارس السيرك (FFEC) الأساتذة الحصول على شهادة للتعريف بفنون السيرك (BIAC)، وهو دبلوم يضمن حدًا أدنى من المعارف فى التخصصات الأساسية للسيرك. مع غياب اعداد موجه للمعلمين فى السيرك، يكون فنانونا السيرك هم الأقدر فى مسئولية تعليم كامل فى أغلب الأحيان. ترى Jacqueline Whymak أن "المعلم المثالى هو من يخلط معرفة جيدة تقنية وحس نقى. وأغلبهم فنانين". وتضيف أن المعلم الجيد يجب أن يكون له معرفة جيدة بالعرض وأن يكون قادرًا على نقلها.

أغلب معلمى Circus Space كان لهم تاريخ فنى. أما A. Thompson، التى تربط منذ زمن بعيد التعليم والتاريخ الفنى مع محاولة إيجاد توازن، فهى ترى أن المقصود هو مهمتين متكاملتين. إن عملية التدريس تساعد على المضى فى عملها كفنانة، والعكس صحيح. بالنسبة لـ John Paul Zaccharini، يكون دور المدرّب هو عملية تفهم الطلبة السبب الذى من أجله يريدون أن يكونوا فنانين. إنها طريقة لمساعدتهم على أن يصبحوا أكثر حماسًا تجاه عملهم بدلاً من استخدامه كنوع من العلاج. يجب أن يكون المدرّب قادرًا على الوصول بالطلبة إلى التفكير فى مكانهم فى العرض. وإذا كانت التقنية يجب أن تركز على أسس قوية، فيجب الوصول إلى اعداد فنانين كاملين.

أما Adrien Portea فيرى أن دور المدرب في السيرك يتضمن مظهرين : من جهة، نقل معرفته، ومن جهة أخرى، مساعدة الطلبة في تحقيق ذاتهم من خلال هذا النقل المعرفي. المقصود هو القدرة على الإجابة، من خلال تجربته، على تساؤلاتهم وإقامة الحوار.

## الطرق المختلفة للعمل.

على عكس ما يحدث في التخصصات الفنية الأخرى، حيث نجد مدارس وطرق عمل معروفة، فإن السيرك - فن طالما نُظر إليه كفن متواضع ويُقل فقط في إطار تعلّم عائلي - لا يملك طرق مرجعية. ولا يوجد أيضاً تعليم للمدربي السيرك، مما يقودهم إلى تخيل مسارات شخصية جداً تمزج عدة تقنيات جسدية مختلفة. هكذا نجد، بجوار متخصص التمرينات الرياضية، معلمين من السيرك نفسه في الفنون الحربية ومختلف تقنيات الرقص المعاصر، والرقص المسرحي، والمسرح الحركي ومسرح الحركة أو الموسيقى.

تؤكد A.Thomson، مسئولة "الحركة" في تجهيز عرض Millennium Show، على أن طريقة العمل تتبع المشروع. وهكذا بالنسبة للتدريب المكثف الذي يتطلبه هذا المشروع لجأت إلى محترفين مختلفين: Ail flexa للرقص المعاصر، والارتجال والثنائيات، و Bugsy لا يسمى بالـ Breakdance والحركة الأكروباتية، و Vicky Jassy لا يسمى بالـ Body Percussion. وقد فكّر سويًا هؤلاء المتدخلون في الوقت، إلقاء الجمل، التنفس، مزايا الحركة وليس فقط في اللياقة التقنية. وشجعوا الطلبة على ربط كل هذه العناصر،

وعلى أن يظلوا منفتحين على شعر الحركة. وهكذا اهتمت أكثر "بالليونة"،  
والموسيقى، والجمال، والاتصال وحتى الصرد "عن التقنية".

يقترح F. Ferdinando عملاً مسرحيًا عن الانفعال، والصلة بالشركاء،  
والمكان والأشياء. هذه الأسس الخاصة بالعمل مهمة جدًا في تربية فنون  
السيرك. في الواقع، تعليم فنانى المستقبل فى السيرك أن يتطوروا مع التركيز  
على مشاعرهم وخيالهم يعتبر مهمة غاية فى الصعوبة، هذا الآن التقنية  
العالية، روح المنافسة التى تدرج منها والتخطى الدائم للحدود البدنية تتطلب  
عملاً واعياً يعوق فى كثير من الأحيان الإبداع. إن أداء الممثل يعتبر أيضاً  
أساسياً بالنسبة لـ Bob Pearce لأن الطلبة "يكتشفون الحرية فى قدرتهم  
على اللعب كالأطفال". فهو ينظم محاضراته عن المهرج وفقاً للمجموعة التى  
يتوجه إليها، ولكنه يبدأ دائماً بأداء جماعى للممثل حتى يمكنه تحديد  
شخصية كل ممثل ومساعدتهم فى بناء الشخصية الخاصة للمهرج بالنسبة  
لكل واحد منهم، وذلك عن طريق مراقبة أداؤهم. يكون التدريس أكثر تكثيفاً  
وأكثر خصوصية بالنسبة للذين يختارون التخصص فى هذا المجال.

ومن ناحية يوفق A. porter محاضرات على مستوى القدرات وطبقاً  
لحماس الطلبة يتم تدريس الأسس التقنية للأكروبات للجميع، مع قاعدة  
مختلفة طبقاً لدرجة صعوبة التمرينات. وهكذا، يتم العمل التحضيرى على  
التروبولين الصغير قبل التروبولين الكبير والأرض. يضاف المدخل الفنى  
بصورة سريعة إلى التقنية من خلال بعض تمرينات التركيز، مثل القدرة على  
تنفيذ حركة مع الإجابة الشفهية على أسئلة المعلم أو سماع إيقاع التروبولين  
أثناء القفزات.

تؤدى طرق العمل المختلفة هذه مع ذلك إلى الهدف المشترك لكل معلمى Circus Space: وهو إعداد فنانين قادرين على التعبير عن عمل مشترك، كما ظهر ذلك في تجربة Millennium Show، وقادرين أيضاً على المضى فى مشوار فنى كمبدعين. فى إطار BTEC، الاستخدام الجزئى لغالبية المعلمين وتوقع توجهاتهم يجعل من الصعب التعاون الوثيق بين المدرسين ولكن انشاء Circus Degree وخلق مشروع بحجم Millennium Show قد أديا إلى وجود فريق أكثر تماسكاً وتجانساً يؤكد Charlie Holland على أن الأساتذة يتعاونون كثيراً فيما بينهم ويخلقون مشروعات مشتركة كـ "إن Circus Degree ما هو إلا ثمرة لمثل هذه التعاون".

### المشوار الفنى للطلبة القدامى.

إنه من المفيد إلقاء نظرة سريعة على المشوار الفنى للطلبة المتخرجين فى مدرسة Circus Space وفقاً للمعلومات التى حصلنا عليها من Ch. Holland فإن هؤلاء يشتركون فى مشروعات عديدة، وفقاً لقدراتهم وأسلوبهم الشخصى. ومرجعيتهم فى مجال الميرك هى الفرق الفرنسية للميرك المعاصر وميرك الشمس (كندا). بعضهم يعمل فى انجترا، فى التليفزيون، فى عروض الشارع أو أيضاً فى الأوبرا قليلون منهم يكونون فرقاً خاصة بهم، بسبب نقص المساعدات العامة.

وتلاحظ Whymark أيضاً أن الطلبة، فى نهاية دراستهم، يزاولون نشاطهم فى كثير من الأحيان فى فروع أخرى من فنون العرض، نظراً لعدم

وجود عمل فى فرق السيرك. ولتفادى ذلك، أدخلت مدرسة Circus Space تعليمًا خاصًا، متلائمًا مع الأسواق الجديدة للمهنة والقدرات المطلوبة لإيجاد عمل. وتأسف المسئولة التربوية بعد ذلك على نفى الفنانين الشبان فى الخارج، وخصوصًا فى فرنسا، المعروفة بمدارسها، وفرقها، ومستوى التعليم العالى وحتى الدعم المقدم لها بالنسبة لها، يكون الهدف الرئيسى لـ Circus Space هو خلق مزيد من الإمكانيات لطلبة شهادة Crcus Degree.

يلاحظ F. Ferdinando من جانبه أن الطلبة الأخرىحين يعملون فى فرق مختلفة لمسرح الشارع أو الرقص، ولكن من الصعب عليهم أن يصبحوا مستقلين، لأنهم لم يحصلوا أثناء الدراسة على الوقت اللازم للبحث الشخصى بالنسبة لـ A. Porter، فإن الطلبة الحاصلين على BTEC يحاولون تدعيم معارفهم بالعمل فى فرق مختلفة. ولكن لصغر السن (فى كثير من الأحيان أقل من عشرين عامًا)، فإنهم فى حاجة إلى توجيه واستكمال إعدادهم قبل أن يجدوا الطريق الخاص بهم.

## ضرورة الإصلاح.

إن المقابلات التى تمت مع الإدارة، والجهاز الإدارية، والمعلمين والطلبة فى Circus Space قد سمحت بملاحظة الحاجة إلى إعطاء روح جديدة للمدرسة. إن مشكلات الإعداد الأول الذى تم تأسيسه فى Circus Space (BTEC) تثبت حدود ونقائص المدخل متعدد الأنظمة:

المستوى الضعيف للمتقدمين، والأعداد القصير وكثرة عدد التخصصات، لم يعطيا للطلبة الوسائل لاكتساب أسس متينة وتقوية تخصصهم. لقد جاءت

شهادة Circus Degree لسدّ هذا النقص، ولكن المهمة قد تبدو صعبة وطويلة لتحقيقها بسبب العوائق الهيكلية التي يجب أن يواجهها السيرك البريطاني الجديد: غياب مدارس إعدادية ومدارس أوقات فراغ، ونقص فرص العمل المتاحة للمهنة... إن نجاح تدريس السيرك في فرنسا عن طريق مدرستى ENACR و CNAC يثبت أنه بفضل برنامج حقيقى على مدى طويل وإعداد قوى في التخصصات الأساسية، يمكن إعداد فنانين متعددي التخصصات حقيقيين.

يحقّ للسيرك، أكثر من فنون العرض الأخرى، أن يكون له مدخل ترويجي متعدد الأنظمة لأنه هو نفسه فن اتحادي، على هيئة الدائرة التي تمثل شعاره. إن المدارس الجديدة للسيرك، بعد أن تخلصت من عبء المعرفة الأوحيدة والتي احتفظ بسرّها أجيال كاملة من فنانى السيرك، ترى في هذا الانفتاح على الفنون الأخرى وسيلة للوصول إلى الفن المبدع. لأنه كما يقول Pascal Jacob: (٠٠٠) السيرك مكان آخر، مساحة طقس قوى، ويأتى ثراؤه من اشتراك مجموعة أشكال أخرى. في مضمون كلاسيكى، مسرحى، تصميمى أو سيركى، يؤدى المتفرج طقساً سمعياً وحسناً فعال ولكن دون مفاجأة، طبقاً لرموز سبق تمريرها. تأتى المفاجأة فعلاً عندما يتدخل الفن من أجل اختراع روابط جديدة".<sup>(٣)</sup>

---

(٣) تقرير عن المقابلة المهنية حول التطورات الجمالية لفنون الحلبة؛ "ورشة عمل" لـ Pascal Jacob، في Arts de La Piste، رقم ٥، باريس، فبراير ١٩٩٧، صفحة ٤٤

## المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال:

### مدخل متعدد النظم

*Julie Lachance*

*Pierrette Venne*

يجب فهم كيفية تضافر تخصصات متنوعة من أجل اثراء مؤدى المستقبل على المستوى الابداعى والخيالى (فنان سيرك، راقص، ممثل)، هذا هو الهدف من الدراسة، وليس المقصود تجميع فنون ولكن تعاوناً حقيقياً بينهم.

منذ عام ١٩٨٧ ونحن شركاء فى العمل وفى الإبداع. إن إعدادنا فى الرقص وفى المسرح، وكذلك طريقة أدائنا للمهنة قد أوصلتنا إلى اختيار السيرك كشكل تعبير فنى. ما يهمنا هو استخدام الجسد فى مساحات عديدة، واللياقة البدنية والمخاطرة. إن البحث والتجديد يثرينا و يتلام تماماً مع مسيرتنا الفنية كمعلمات وكمبدعات.

كان السيرك دائماً فناً متعدد الأنظمة. يتطلب مجموعة مهارات تسهل الصلة بين مختلف فنون العرض. بالإضافة إلى أنه يتضمن مفاهيم الخطر و "غير العادى". إن طريقة التقرب من السيرك تختلف من ثقافة إلى أخرى، والرؤى التى يمكن أن تكون عديدة. وهذا يجعل منه فناً دائم الحياة. إن اختلاف الأساليب، والمداخل، تعطيه ثراء وتنوعه، إنه محرك تطوره. منذ عشرين عاماً، تجدد السيرك إلى حد كبير للحاجة إلى ذلك والرغبة فى

البقاء على الحياة. لقد جدد اهتمام المشاهدين. ومن ذلك الوقت، لم يعد ملك الأطفال فقط. لقد نجح في استقطاب عالم البالغين الذى كان قد هجره. لقد تخطى الآن الشجاعة التقنية ولكنه لا ينكرها. يقدم السيرك عرضاً شاملاً حيث يتعد المسرح، والانفعال، والجمال، والخطر، والمهارة، من أجل خدمة الإبداع. يتطلب كل ذلك مهارات تتعدى التقنية، ومن هنا تأتى الأهمية بالنسبة لفنان المستقبل لاكتساب إعداد متعدد الجوانب، بدنى وثقافى، واستخدامه بطريقة إبداعية.

يرتكز تفكيرنا على ممارستنا فى داخل المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال (ENC) وكذلك على تجربتنا المهنية داخل مؤسسات فنية أخرى. إن برنامج الإعداد الذى تقدمه ENC قد أضافنا كقاعدة لتوضيح أهمية إعداد متعدد الأنظمة، ولفهم كيفية تضافر تخصصات متنوعة من أجل إثراء خيال فنان المستقبل. فى هذا الاتجاه، اخترنا توجيه هذا النص فقط فى المدخل الفنى للإعداد.

ولكن المفهوم الذى يبقى أساسياً بالنسبة لنا هو ما نسميه تداخل الأنظمة، الذى يسهل التشاور بين الأساتذة وتداخل الترابط بين الأهداف الخاصة بالمحاضرات المختلفة. إن هذا المدخل، حتى لو لم يكن واضحاً فى التطبيق، له ميزة أساسية وهو أنه حى ويثرى. يعطى المدخل متداخل الأنظمة للطالب أو للفنان الوسائل المجسدة من أجل إقامة روابط بين مختلف الأنظمة وتداخلها. يساهم هذا المدخل فى تنمية رؤية فنية شاملة لدى الطالب، ويضعف الطرق التى تفتح أمامه فى حياته المهنية. ومن أجل فهم هذا المدخل، رأينا من الضروري العودة إلى أصول انشاء ENC ، وشرح المضامين الفنية والاجتماعية التى ظهرت فيها المؤسسة.

## المضمون

### تاريخ الأحداث

فى كيبك، كما حدث فى كل مكان فى العالم، كانت المبعينيات سنوات ذاخرة فى المجال الثقافى والسياسى، كانت كيبك، أكثر من أى وقت آخر، فى معركة من أجل هويتها، وكانت المظاهرات السياسية تتضاعف. فى مجال فنون المسرح، ظهرت كثير من التيارات الكبيرة غيّرت من اعتقاداتنا. من بينها، أدوار المؤلف المسرحى والمخرج تم إعادة النظر فيها. كان العديد من الفرق الشابّة، على هامش المسرح المؤسسى، تتبع نظام "الإبداع الجماعى" والارتجال كوسيلة عمل وشكل تعبير. سيساهم سيرك Grand Cirque Ordinauinre مع عرض T'es pas Tannée Jeanne D'arc<sup>(١)</sup>، بقوة على "هدم" طريقة رؤيتنا للعمل المسرحى. وكذلك فتحت حركة عكس الثقافة ومفهوم اللياقة آفاقاً جديدة.

كانت فكرة "الحفلة الفجائية" موجودة دائماً خلال المظاهرات السياسية الموسيقى، والرقص، والبهلوان، والنار، كانوا يسكنون كل اختبار. "تتبعك الثورة بالاحتفال، فى آن واحد فى ماضىها الأولى وذكرها المطلق. هى تحقق طريقاً إلى الحدّ حيث يتوسّط الشعر، واليوتوبيا والتاريخ، الفعل والحلم، الخيال والحقيقة".<sup>(٢)</sup>

---

(١) إبداع جماعى، فى كيبك فى ديسمبر عام ١٩٦٩ .

(٢) Les Signes et les Songes: Simon Alfred (٢) ، باريس، Seuil، ١٩٧٦ .

أصبح عرض الشارع حركة قوية جدًا لمساندة المطالب السياسية أو تشجيع الحفل الشعبى. اتجه مهرجون عموميون تعلّمون بأنفسهم وشبان خريجو مدارس المسرح والرقص إلى غزو الشارع. وأرادت الفرق الموجودة فى الرجوع إلى النفس الخاص بمسرح Funambules، وكوميديا دل آرت، والسيرك، والميوزيك هول فلنذكر من بينها : Michel Les Enfants du Paradis مع Bezom alias Sania و Chataulle Chacalat, Gilles Maheu و Barette Caté و L'Aulergine de La, Guy Caron و Rodrigue Tremblay و René Dupéré مع La Fanfanie, Paul Vachon مع Macédaire مع Les Echassiers فى مونتريال، و Guy Lalilerté و Baie . Saint-Paul Gilles st-Croix

فى الشارع، كان يعاد إبداع عرض حيث كان للحركة، والديناميكية والشكل هيمنة على الأدب. كان مسرح تمثيل صامت، أو أكروبات، أو تمرينات خفة يتفوق على النص . شكل فنى له طابع شعبى يكون قادرًا على الوصول إلى الجمهور وتوصيل لغة عالمية مستندة على الشعور. كانت فنون الشارع تولد من رغبة مزدوجة. أولها إخراج الممثل من الأماكن التقليدية التى كانت مخصصة لها عادة، وثانيها الوصول إلى جمهور واسع وغير متجانس، جمهور غير متآلف مع هذا الشكل للمعرض نظرًا لغياب التقليد فى هذا المجال، عشر سنوات من العمل، واللقاءات والتعلّم.

## إعداد وتأثيرات.

تم إعداد بعض من هؤلاء الممثلين والمخرجين على أيدي أساتذة كبار من هنا وهناك. لعب Paul Buissonneau، بعد استقراره في كيبك ، دورًا مؤثرًا بفضل إنجازاته المسرحية وتدريسه، وهو فنان فرنسي، منافس لـ Charles Dullin و Jacques Copeau. فضلاً عن كونه ومخرجًا ومؤسسًا ومدير أول مسرح متنقل في مونتريال، وقد درّب العديد من الفنانين على المسرح الحي. كان يقوم بتدريس فن البانتوميم، الأداء بالأقنعة والكوميديا دل آرت.

في هذه الفترة، كان كل ممثل مهتمًا بالمسرح الحركي يستطيع أن يحضر تدريس Etienne Decroux في باريس، أو أن يتوجه إلى تعليم متعدد الأنظمة عند Jacques lecoq حيث كان يمكنه دراسة التمثيل الصامت، والأقنعة والبهلوان والمهرج. اتجه بعضهم إلى مدرسة سيرك مدينة بودابست حتى يعمق العمل البهلواني ويتبع تدريبًا مكثفًا في بعض أنظمة السيرك. وبالطبع، كان عمل Ariane Mnouchkine في La Cartoucherie في Vin cennes يجذب العديد منهم، وكذلك في الولايات المتحدة Bread and Puppet و Liuing Theater. وهناك أيضًا المسرح الصيني نظرًا لمهارته التقنية Pilobolus Dance theater وكذلك المسرح الصامت السويسري Mummenschanz لصفاته متعددة الأنظمة. اتجه رجال المسرح بطبيعة الحال إلى السيرك حيث كانوا قد انجذبوا بالتقليد الجوال، والكوميديا دل آرت والمسرح الشعبي الجوال.

## سيرك وفنون الشارع

كان العمل المتعمق الخاص جسد الممثل والبحث عن تعدد النظم التعددية هو السبب للاهتمام بالسيرك. وتماماً كالسيرك، كان عرض الشارع يتضمن مفاهيم الطوق، والتهذيب، والاحتفال والسفر وكذلك كان يقدم أيضاً عالم محتفل، لهوى، ملون، مرتبط بالطفولة والإبهار. وعلى عكس ذلك، كان أيضاً مرادفاً للخطر، والمخاطرة، وهذا بلاشك ما كان يميزه عن بقية أشكال فن المسرح.

تتحدى الحلبة مباشرة المشاهد عن طريق مشاركته هذه المخاطرة وحلم انعدام الجاذبية. إن ممثل السيرك، على عكس ممثل المسرح، لا يخدع أبداً، إنه لا يؤدي الترابيز أو السير على الحبل، هو إما لا يحب ترابيز أو السير على الحبل، لا يحق له خداع الجمهور. يبدل السيرك الكلمة بالحركة. إنه شكل فني حيث لا وجود للحواجز اللغوية.

تماماً كعرض الشارع، يتوجه السيرك للأطفال والبالغين وكل الطبقات الاجتماعية وسيكون ذلك ميزة شعر بها الجميع، حيث كانوا يشعرون أنهم يستقبلون في كل مكان كأفراد الأسرة في كل الثقافات. وهي ظاهرة حقيقية حتى اليوم. لقد نشأت عدة ارتباطات من هذه المراحل الإعدادية أو العملية، ارتباطات إبداعية جداً بين فرق كثيرة، على سبيل المثال الفرقة الفرنسية Puits aux images، مع Le Crque du Trottoir في بلجيكا، مع مؤسس Crque Plume، مع Franco Dragone من بلجيكا، وقد أصبح الآن مخرجاً معروفاً.

وتحدد كل شيء، كان يجب أن يتضمن تدريب الممثل تقنيات الأكروبات، و تمرينات الخفة ، والرقص والأداء. كان يجب أن يكون هناك مكان مناسب وخصوصاً مدربين أكفاء حتى يتعمق هذا الخليط من التقنيات ويسمح بذلك إعداد للفنانين المستقبليين للسيرك. وكانت فنون الشارع قد تأسست.

## نشأة وتطور.

تم إنشاء المدرسة القومية عام ١٩٨١، تحت اسم Circus بفضل Cuy Caron، ممثل ومهرج (Bezom)، و Pierre leclerc، مدرب رياضى مرموق. كانا مصممين على تحويل فنون السيرك إلى شكل تعبير فنى كامل، ولجأ فى ذلك أيضاً إلى قوى أشكال فنية أخرى مثل الرقص، والأداء المسرحى والموسيقى. كانت هذه الرؤية مستوحاة بالتأكيد من التقليد وتستهدف أن تكون انعكاساً للأمة الشابة. كانت هناك إرادة خلق خلط بين الفن وتقنيات السيرك، وكان ذلك اختياراً مدروساً وأصبح أساساً الاعداد. وفتحت المدرسة أبوابها أيضاً للفنانين الأجانب الذين اختاروا أن يتبعوا هذا الإعداد فى كيبك أو تجويد فنهم.

خلال عشرين عاماً، حققت المدرسة نمواً كبيراً. أسرعت أحداثاً كثيرة عن تسمية المدرسة وأعطتها طبيعتها الفريدة. أنشأ كل من Cuy Laliberté و Gilles st Croix Crque du Soleil عام ١٩٨٤، وهما تابعين لـ Eihasseiers de La Baie. إنه أول مشروع للسيرك فى كيبك. فى عام ١٩٨٥، أصبح Guy Caron المدير الفنى للسيرك مع استمراره فى تحمل مسئولياته كمدير للمدرسة. وبعد حصوله على بعثة عام ١٩٨٦، جاب حول العالم، وحضر

العديد من عروض السيرك ويزور المدارس الهامة. وعند عودته، حصلت المدرسة القومية للسيرك على وضعه القانونى. وتم تحديد برنامج وتعيين فريق أساتذة. يسافر G. Caron بعد ذلك مباشرة، حيث تم تعيينه كمدير للمركز القومى لفنون السيرك فى Châlons-sur-Marne فى فرنسا. منذ عام ١٩٨٣، يشترك الطلبة فى مهرجانات دولية. حصل Denis Lacombe على ميدالية برونزية فى باريس لفقرته "قائد اوركسترا". انفتحت المدرسة بالفعل على العالم فى ربيع عام ١٩٨٩، انتقلت المدرسة إلى مقر فى Dalhousie، وهو مكان تم تخصيصه للإعداد فى فن السيرك.

وهكذا تُكوّن المدرسة مفاحًا ملائمًا وبيئة مناسبة للتجريب الفنى ذى الطابع متعدد الأنظمة كما يظهر فى الخطة الإدارية الصادرة عام ١٩٩٢. سوف تعترف وزارة التعليم فى كيبك بدبلوم الدراسات المدرسية فى فنون السيرك بعد مرور ثلاث سنوات. وتجذب العروض السنوية للمدرسة جمهورًا عريضًا من مدينة كيبك. وفى نهاية الإعداد، ينضم الطلبة الخريجون إلى كل فرق السيرك فى العالم، وهم مطلوبون لتوعهم وصفاتهم التقنية، وتلقى المدرسة باستمرار دعوات للاشتراك فى مهرجانات دولية.

## **الإعداد، الهدف.**

يصبح الهدف من الإعداد، بتأثير من الرؤية المعاصرة والحديثة لفنون السيرك، هو إعطاء أدوات للطلاب لكى يتمكن من إن يكون مبدعًا و مؤديًا، وأن يتقن تخصصًا فى السيرك لدرجة تقنية عالية، مثبتًا تعدد تكافؤ كبير.

يجب على الاعداد أيضاً أن يهدف إلى إثراء الحصيلة الثقافية للطلاب بإخال مواد مثل الفلسفة، والأدب ، والتاريخ، واللغات. وهكذا يمكن للطلاب أن يميز المرجعيات، وينمى تفكيره، ويدفع ببعثه ويعرك مسيرته الفنية.

بالإضافة إلى ذلك، هدف الإعداد هو تسهيل البحث والتجديد ، على سبيل المثال خلق معدات أكروبات جديدة ، واكسسوارات للبهلوان، أو استخدام أحد تخصصات السيرك من زاوية مختلفة. إن التدريس يبقى مكاناً يمكن التجريب فيه، اتخاذ مخاطر على مستوى الإبداع التقنى والفنى. إنه مكان يُسمح فيه بالخطأ والبداية من جديد. وسيكون ذلك فى صالح اللياقة التقنية والفنية، لأن كل عملية الإبداع والبحث يجب أن تشجع التجديد والحق فى الخطأ يمنح أجنحه لكل المتداخلين المبدعين!

## الهيكل.

يستمر برنامج الإعداد فى ENC ثلاث سنوات على الأقل. وهو يؤدى إلى منح DEC (دبلوم فى الدراسات المدرسية الثانوية) بالنسبة للطلبة الكنديين وهو معتمد من وزارة التربية فى كيبيك ، أو إلى DEE (دبلوم دراسات المدرسة) للطلبة غير الكنديين، بالإضافة إلى كل تخصصات السيرك، المعامل وورش العمل ، يتضمن البرنامج الرقص، والأداء، التقنيات الصوتية، الموسيقى والإيقاع، والحركة، وكذلك كل المواد المرتبطة، مثل التشريح ، تقنيات العرض وإدارة مسيرة الفنان. ومن خلال مروره بمدرسة ENC ، يكون للطلاب فرصة التدريب على الإبداع متداخل النظم.

تخصص السنة الأولى للإعداد العام. ويكون للعمل الجماعي أولية على جميع المستويات ، وحتى فى التشكيل والإبداع. ويتم التركيز على تجهيز الجسد (تقنيات أكروبياتية)، اكتساب مفاهيم أساسية، التعرف على تقنيات سيرك مختلفة وبداية التفكير فى الذات، والمجتمع والأدب، والثقافة والتاريخ. سيواصل تعميق هذا العمل فى السنة الثانية وجزء من السنة الثالثة.

فى السنة الثانية من الإعداد يضاف تخصص فى فنون السيرك. وتصبح الممارسة فى التقنية المختارة من الطالب أكثر كثيفاً وأكثر شخصية . ويشرف على ذلك مدرّب ومستشار فنى : يتشابهك التعلم التقنى مع مسيرة الإبداع. ويكوّن المثلث الذى يضم المدرّب والمستشار الفنى والطالب فريقاً سيضمن ، حتى الخروج من المدرسة، متابعة واستكمال مشروع الإبداع الخاص بالطالب.

تعتبر السنة الثالثة للإعداد سنة تجميع للنائج، وتدعيم للمكتسبات والتحضير "للبداية". إنها أيضاً سنة إنتاج. بالإضافة إلى اكتساب تنوع فى مجالات كثيرة، يتفرغ الطالب للمرحلة النهائية لإنتاج فقرته: التأكد من أنه يملك تقنية متينة واستطاعته تنفيذها بشخصيته هو. يجب أن تندمج هذه التقنية وتخدم مفهوم الفقرة. ويتابع الطالب أيضاً إدارة إنتاج مشروع الإبداع الخاص به، ويحدد الوقت اللازم لما له صلة بالموسيقى ، والملابس، وشراء جهاز الأكروبات الخاص به، التصميم التقنى، والإضاءة، إلخ.

الاعداد مصبوغ باهتمام دائم بتداخل الأنظمة. إن عمل الفريق أساسى، تقابل الآراء، تبادل الرؤى، والمهارات ضرورية لكل أفراد فرق الإعداد. إن

الإرادة المشتركة لإعداد فنانين مؤدبين مبدعين مستقلين، قادرين على تجديد أنفسهم، وعلى الربط بين تخصصات مختلفة ودمجها، يبرر اختيار الطرق التدريبية ويدفع بالإبداع.

## عملية الإبداع.

باحترامها لأصولها متعددة النظم ورغبتها في جعل فنون السيرك شكلاً تعبيرياً بوضع كامل، تتفدى الرؤية الفنية بأشكال فن أخرى. ويصبح المحاضرون، والمخرجون، والمصممون، والمسؤولون عن الدورات المتخصصة، والمتعاونون من مدارس فنية أخرى، موارد هامة لتغذية العملية الإبداعية.

## المستشارون الفنيون.

نشأت وظيفة مستشار فنى من حاجة عبّر عنها المدرسين للتعاون مع شخص له خبرة في الإبداع في فنون التعبير الأخرى ويمكنه بذلك تحقيق البعد الفنى، حتى يتكون فريق في المشروعات الفردية أو الجماعية للطلبة يكونون ممثلين ، راقصين مصممين، مخرجين ، موسيقيين، فنيين إكسسوار، إنهم فنانون نشيطون ومعروفون في ممارسة فنههم.

ويستخدم الطالب طوال عملية الإبداع، كل المعارف التي اكتسبها في المدرسة. يجب أن يكون قادراً على تحديد ما يريد توصيله واستخدام طاقته لكي يفعل ذلك بنجاح. عندما يختار تخصصه، يتم تسجيل التعلم التقني في مشروع ، مسيرة فنية هدفها مصاحبته في إبداع فقرته. البحث يتم ضمن

فريق (طالب، مدرّب ومستشار فنى)، هذا يسمح بالذهاب إلى أبعد من ذلك، مضاعفة وتنويع الإدراك وتحسين الصفات التقنية والفنية. إنه معمل حقيقي حيث يظهر عمل كل شخص ويتحقق فى الواقع... أو فى الهواء لا إن الاتحاد الوثيق للفريق مهم جداً، إن كانت من خلال تعلّم أشكال تقنية أو أن كانت فى البحث عن مفردات مرتبطة بجهاز أكروباى جديد. اللعب بخفة بخمس كرات شيء، ولكن اللعب بخفة بخمس كرات مع إضافة حركة شيء آخر. إذن على المدرّب أن يساعد الطالب على توظيف التقنية فى هذا الاتجاه الشيء نفسه بالنسبة للمستشار الفنى، الذى يراعى متطلبات تقنية وأمنية لتخصصات السيرك. على سبيل المثال، يتطلب عمل الخيوط فى الترابيز الطائر تحضيراً، وتوقيت محدد، ووضع واستقبال مناسبين. إذن يستفيد الطالب من رأى عدة خبراء فى آن واحد.

إن المستشار الفنى لا يعمل كمصمم أو كمنخرج. إن دوره هو قيادة، وتوجيه، وتسهيل العمل، وتبنيه الفضول، وإثارة التفكير، ومصاحبة، ومواجهة، وسؤال الطالب فى مسيرة إبداعه بالتعاون مع المدرّب. إنه العين الثالثة. وله أيضاً صلاحية مساعدة الطالب على تو اجد روابط بين المفاهيم المكتسبة خلال الإعداد واستهلاكها من أجل إثراء إبداعه. إذن فالتداخل فى التخصصات يوجد فى قلب الإبداع.

إن الهدف الأخير لإبداع فقرة سيرك هو العمل على أن تكون التقنية السيركية، وكذلك تقنيات الرقص، والأداء، إلخ، أدوات، ووسائل من أجل الاتصال. يفترض السيرك المعاصر هذا المتطلب بنفس قدر الأشكال الأخرى لفن المعاصر، وفى هذا الاتجاه يتم التعامل مع الإبداع.

## العروض:

### التقييم - التصور

بالإضافة إلى إمكانيات الإبداع والعرض المتاحة للطلبة في إطار المحاضرات، فإن التقييم - التصور يعتبر حدثاً يتم في منتصف العام. يجتمع المعلمون، والطلبة الحاليون والقدامى وكل العاملين، لحضور عرض الإبداع الذي تم تجهيز له خلال الدورة. يستمر هذا اللقاء ثمانى ساعات وهو يسمح بتقييم المسيرة الفنية والتربوية لكل طالب مع الوفاء بمبادئ البحث، والتجربة والخطأ.

يتعرف الطالب من النتيجة على قدرته في الأداء والاتصال في موقف التقديم، ويتعرف أيضاً منها المستشارون الثقافيون والمديرون على نقاط قوة وضعف كل طالب. بالنسبة لمنفذى العرض السنوى، يكون هذا اليوم الماراثون مصدراً حقيقياً للإلهام، وذلك عن طريق نشاط الطلبة وثناء أفكارهم. في كثير من الأحيان، يتم رصد العديد من إبداعات المجموعة ويتم إعادة العمل فيها فيما بعد من أجل إدخالها في العرض.

التقييم - التصور له أهداف مختلفة تتغير وفق مستوى الإعداد. يعمل طلبة السنة الأولى في مجموعات تضم من ثمانية إلى عشرت أشخاص ومطلوب منهم، انطلاقاً من تيمة معينة، من مفهوم معين، خلق مسرحية من عشرين دقيقة، مع ضرورة إدخال على الأقل خمسة تخصصات تم تعلمها خلال الدورة. وفي منتصف الدورة، تجتمع المجموعة بانتظام لاختار التصور الخاص بإبداعها وتوزيع المسؤوليات (بحث موسيقى، تصنيع أكسسوارات...).

، ووضع برنامج زمنى وترتيب دورات الإبداع. ويتم الاتفاق على مفاهيم العلاقة والتداخل بين التخصصات، منذ بداية الإعداد. وهم يعملون تحت قيادة مستشار فنى يعمل كشخص - مورد، ويتأكد من جودة العمل. إن المستشار يسأل ويحلل ويعطى أفكارًا، يغذى المجموعة على جميع المستويات، وطوال عملية الإبداع تكوين، أداء، تشغيل، إنتاج. له أيضًا حق الفيتو إذا تبين له أن اقتراحات الطلبة لا تتناسب مع الهدف المطلوب: إدماج التخصصات كأدوات تخدم التيمة أو التصور المختار. ويجب على المستشار الفنى أن يراجع تداخلاته حتى لا يؤثر على الاستقلالية الإبداعية للمجموعة.

إن طلبة السنة الثانية يعملون أيضًا تحت قيادة مستشار فنى فى مجموعات تضم من ثمانية إلى عشرة أشخاص، ويقومون بإبداع عرض صغير مدته ثلاثين دقيقة انطلاقًا من تيمة أو تصور. ويتم إدخال الفقرات خلال تنفيذها لكل فرد من المجموعة. إن التحدى كبير لأنه يجب على الطلبة أن يعملوا رغم عدة ضغوط: يملك كل مشروع فكرة صفاته (تصور، نشاط، موسيقى) التى يجب دمجها داخل التيمة. بالإضافة إلى ذلك، مطلوب حس إبداعى واضح. وهذا يظهر فى عمل الكتابة والإخراج. والمعجب أنه فى كل عام ينجح الطلبة فى هذا التحدى، ويدهشوننا ويلهموننا.



(هجوم) "Frontieres" شخصيتان تقوم بالتمثيل  
 Stephane و Anne de Lottinville  
 Gentilini المدرسة القومية للصيرك في بوتريال. ٢٠٠١ .  
 (تصوير ENC/ yvanoh Demers)



المدسة الطوبى للمسيرك فى مونتريال Destination Dia bolo Potrich Léonard

. ١٩٩٦

(Jean - Chaud Perru / ENC تصوير)



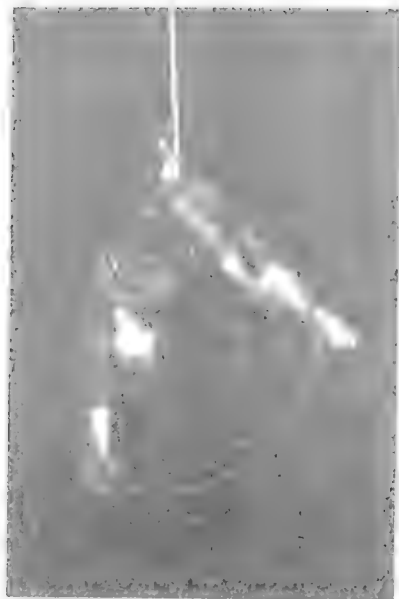
Kevin Dominguez 'Destination' مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في مونتريال

١٩٩٦.

(Jean - Chaud Perru / ENC تصوير)



Piste Andréane Leclerc ٢٠٠١ La Piste Aux Espairs - Tournai  
 (at'Ar  
 (yvanoh Demers ENC تصوير)



Julie Choquette الحلقة الطائفة "Frontieres"

المدرسة القومية للمزيك في مونتريال ٢٠٠١  
(تصوير ENC/ yvanoh Demers)

بالنسبة لطلبة الثالثة، يكون التقييم - التصور هو فرصة لتقديم، للمرة الأولى، مشروع فقرتهم. في هذه المرحلة، يكون الإبداع قد تمّ، ويسم لهم التقييم - التصور، في وضع التقديم ، من الأكثر من درجة إدماج مكونات إبداعهم. المرحلة الثانية ستكون بالنسبة لهم مرحلة أيضا، وتحديد، وتجويد، كل عناصر فقرتهم، هذا من حيث المظهر التقني ، والفني ومن حيث الإنتاج ، (ملابس، تجهيز تقني، إلخ) من أجل الوصول إلى المرحلة الأخيرة: الاختبار الإجمالي والعرض السنوي.

### **الاختبار الختامي.**

الطلبة الذين أتموا برنامج الإعداد يخضعون لاختبار ختامي. يتم التقديم أمام لجنة مكونة من أفراد من العاملين في المدرسة ومن شخصيات من وسط الفنون. يدعى أيضاً لحضور هذا الحدث جمهور محدود يتضمن منتجين.

يجب على الطلبة تقديم أنفسهم وشرح مسيرتهم الإبداعية، اختياراتهم الفنية والتقنية . ويسبق ذلك تقديم ملف التخرج الخاص بكل طالب وتكون اللجنة قد فحصت هذه الملفات. وتكون مهمة اللجنة تقييم نجاح أو فشل الطالب بعد سماع تقديمه الشفهي ، وفقرته وملف التخرج الخاص به . يعتبر النجاح في هذا الاختبار شرطاً للحصول على الدبلوم . هذا الاختبار هو نقطة الانطلاق إلى حياتهم المهنية ويلخص في خمس دقائق الثلاث سنوات التي قضاها الطالب في الإعداد .

## العرض السنوى.

ينهى العرض السنوى العام المدرسى. منذ وقت قصير، يتم العرض تحت خيمة السيرك ويتم تقديم من اثني عشر إلى خمسة عشر عرضاً موزعة على أسبوع. الانتاجان الأخيران - Cocktoil<sup>(٢)</sup> فى عام ٢٠٠٠ و "frontieres"<sup>(١)</sup> فى عام ٢٠٠١ (صور من ٥٢ إلى ٥٦) - قد جمعا أكثر من اثني عشر مشاهد لكل عرض. وعلى مر السنين، أصبح هذا الحدث لقاءً معروفاً للجمهور فى كيبيك. إن إبداع العرض السنوى هو قبل أى شىء مغامرة تربوية و فنية تحترم بالكامل العمل المبدول خلال العام. إنها فرصة لكل طالب أن يعقد علاقات ، والاستفادة من المكتسبات وفى أحيان كثيرة يكتشف نفسه. كثيرون منهم يقومون بأول تجربة على المسرح، والحلبة. يجب على الجميع الاشتراك فى العرض ولكن تختلف نسبة اشتراكهم. (صورة من ٥٣ إلى ٥٥).

يتم اختيار المخرجين عن طريق الإدارة الفنية ، من فريق المدرسة أو فى الوسط الفنى فى مدينة مونتريال ، وأحياناً حتى من الوسط الدولى . ويكونوا مسئولين عن الكتابة والتصّور الخاص بالعرض. ويجب عليهم إدماج فقرات الطلبة كما هى فى نهاية الإعداد، وأن يواجهوا مختلف الأساليب، موسيقى ومؤثرات، والعمل فى وقت ضيق للغاية مع احترام أهداف المدرسة. إنهم يواجهون إذن تحدياً إبداعياً صعباً ولكنه ممتع.

---

(٢) عرض من فكرة وإخراج Venne Pierrette و Julie Lachanis

(٤) عرض من فكرة وإخراج Yves Dagenais و Rénaud Laurin

إن التبادل والتعاون بين فريق الإبداع والفريق التربوي ضروريان، لأن هذا النمط للإنتاج يتطلب توثيقاً وتنظيماً كبيرين. إن التشاور مع المديرين فيما يخص التقنية والتحضير المتعلق بالاحتياجات المختلفة للمبدعين أساسيين. وعلى المديرين أن يربطوا بين مختلف مكتسبات الطلبة في عدة تخصصات. إن برنامج الاعداد ليس مهماً ، بل على العكس، لأن هدف العرض يكمن في الدمج وليس في مسيرة موازية. وهذا ما يسمح برؤية طالب، على سبيل المثال، يؤدي شخصية يتحرك كالسلك الناقل، شخصية تدرب عليها خلال العام بداخل محاضرات مختلفة، وهو بالإضافة إلى ذلك، يؤدي فقرته الخاصة في العرض.

قبل الوصول إلى مرحلة التدريبات ، يكون للمخرجين ، والمصممين و المتداخلين الآخرين فرصة العمل مع الطلبة في إطار الدورات وورش العمل. إنه عمل استكشافي من أجل خلق مفردات مشتركة، وكذلك فقرات جماعية تستخدم العرض. وهذا يمثل إضافة هامة للإعداد. على سبيل المثال، في عام ١٩٩٩، تم تنظيم ورشة عمل مكثفة في الرقص على آلات الإيقاع<sup>(٥)</sup>، وكانت تديرها إحدى المتخصصات، وقد أوجدت مفردات أساسية لنهاية عرض Vice Versa<sup>(٦)</sup>. إن الهدف من هذه التدريبات هو الوصول إلى إتمام عرض ذي جودة مهنية حيث يكون السيرك كفن حي يخدم الإبداع مع الرغبة في التجديد والتحديث.

---

(٥) إنها رقصة تستخدم الجسد كأداة طرق.

(٦) عرض من فكرة وإخراج Guy Caron و Julie. Lachance و P. Venne.

يجب على الطلبة الوصول إلى هذا الهدف الذى يتطلب من جانبهم أن يطبقوا المفاهيم التى تعلموها خلال اعدادهم فى كل التخصصات، وأن يثبتوا انفتاحهم واستعدادهم ، واستقلالهم، وإبداعهم ، وأن يكونوا مسئولين تجاه المجموعة والمشروع.

فى خلال فترة الاعداد، يكون للطلبة امكانية معرفة وفهم كل عملية الإبداع والانتاج الخاصين بالعرض. بخلاف العمل المكثف الذى يقومون به مع المخرجين والمصممين، فهم يتعلمون التعاون مع المهنيين الآخرين فى الفريق الإبداعى (مصممى الملابس، والإضاءة، والصوت، والديكورات) وفريق الإنتاج فى عبارات تبادل وقواعد وأصول.

إن العرض السنوى يعتبر مرحلة هامة فى إعداد الطالب بالفعل، هذا الحدث يمثل مرجعية مجسدة لمهنته المستقبلية. لمدة ثلاث سنوات على الأقل يستطيع الطلبة أن يعيشوا هذه التجربة الإبداعية فى خيمة السيرك مع وجود فرصة الاستناد على محترفين لديهم رغبة فى مساعدة كل فرد ليصل إلى قمة موهبته. علاوة على ذلك، فهم لهم الحق فى التعرف على عملهم وفى تصفيق جمهور كريم يطلب دائماً المزيد.

## المؤدى المبدع.

يزداد تقيّر الخيال فى السيرك. نحن بعيدون عن صورة مسئول الحلبة الذى يعلن عن الفقرة القادمة بينما تظهر التجهيزات الأوروباتية فى وقت قصير. لقد تطورت كتابة تسمح بوجود صور أخرى. الآن، وكما يحدث فى

المسرح، يتم اللجوء إلى مفكرين، ومبدعين تقترح تيمات وتصورات، وتابلوهات تستخدم أسلاكاً ناقلة طوال العرض . هذه الطريقة فى تنفيذ العرض تؤدى بالتأكيد إلى بُعد فنى حاضراً جداً ومتجانساً تماماً. يأتى المفكرون مع مكتسباتهم فى الرقص والموسيقى والمسرح والشعر، والفنون المرئية، من أجل تنفيذ صورهم. إنهم بحاجة إلى العمل مع فنانين قادرين على الإبداع، قادرين على المساهمة فى إثراء تصوّر العرض، دائماً من أجل تطوير أكثر للبُعد الفنى وبالتالي تطوير فنون السيرك. أمام هذا الواقع الجديد، يجب أن يكون الفنان متعدد المواهب لى يلبى احتياجات مفكرى العرض، وأن يكون فى آن واحد مؤدياً ومبدعاً حتى يمكنه الاشتراك فى العرض بشكل كامل: تقمص شخصية وتأديتها، رقص وإبهار عن طرق تقنية بلا خطأ ومتمكنة تماماً: فى كلمة واحدة، تجديد الانفعال كل ليلة.

وكما ذكرنا بالسابق فإن فنان السيرك كثيراً ما يشترك فى العرض منذ بداية عملية الإبداع . هو يساهم فى البحث ، من الضروري أن يفهم المفردات، المتخصصة جداً، فى أغلب الأحيان ، للمخرجين، والمصممين، والموسيقيين، إلخ... هو يشترك بصورة إجمالية فى نجاح العرض، بإضافة حساسيته، وفضوله، وألوانه الخاصة، ورؤيته، وقدرته على أن يكون فى خدمة التصوّر. وهنا يحدث الدمج الكامل ، لكل عناصر البُعد الفنى للفنون السيرك ويكتمل معناه. إن مؤسسات السيرك تبحث عن تعدد المواهب لدى الفنان. لقد سارعوا فى فهم أن التصوّر ، مهما كان معقداً أو ذكياً، يمكن أن يكون خاوياً وأعرجاً بدون فنان مُعد لتداخل التخصصات.

تقع مسئولية إعداد هذا النوع من الفنانين على عاتق مؤسسة تعليم، وذلك باتاحة الفرصة لهذا الفنان بالاحتكاك منذ بداية إعداده بالعديد من الأشخاص - المراجع أو بمواقف مختلفة تهدف إلى تنمية طاقته الإبداعية. ويكون أيضاً من مسئوليتها إيجاد الطرق لكى يتم دمج كل ما تعلمه ، دون أن يكون مجرد تراكم معارف دون أى ربط بينهم. من أجل ذلك، اجتمع ثمانية طلبة للاشتراك فى إبداع فى إطار عرض "Mosaïk"<sup>(٧)</sup> الذى قدم أثناء مهرجان المدارس العليا لسيرك فى مدينة بروكسل (مايو ٢٠٠٠).

أثناء الإعداد، يحدث الكثير من أشكال التعاون. منذ بضع سنوات، تنشأ الكثير من الفرق الصغيرة أو المؤسسات بعد التخرج. هذا هو الحال بالنسبة لمجموعة صغيرة من الطلبة الحاصلين على الدبلوم عام ١٩٩٢ . وقاموا بتكوين فرقهم فى فرنسا، Pocheros، وقدموا Cirque d'images عام ١٩٩٣ - ١٩٩٤ وقد تم أيضاً إعداد مبدعى سيرك Eloize الذى نشأ عام ١٩٩٥ فى كيبيك، فى نفس هذه المدرسة.

إن الواقع الذى يعيشه طلابنا عندما يدخلون وسط السيرك المحترف وكذلك نجاحهم فى هذا المجال يشجعنا على مواصلة عملنا. بالنسبة لهم، الطرق كثيرة، وتؤكد لنا صحة وقيمة المدخل متداخل الأنظمة. إن إمكانيات طريق المهنة عديدة ومتنوعة وهذه بعض الأمثلة على ذلك: هم يمارسون فنهم مع فرق سيرك معاصرة مثل Cirque du Soleil أو Cirque Plume بعضهم يفضل أن يعيش التجربة مع فرق سيرك تقليدية، مثل Cirque Knie بسويسرا أو Big Apple Circus بنيويورك. يفضل آخرون العمل فى عروض منوعات، مثل الكوميديا الموسيقية التى تضم راقصين - أكروبات، أو أيضاً

فى كبريات كبرى فى ألمانيا أو سان فرانسيسكو. تلجأ هذه المؤسسات إلى كثير من فنانينا لتقديم فقرتهم.

بعضهم يكتسب جيداً بالاشتراك فى إطار المهرجانات الكبيرة لفنون الشارع، فى كيبك وفى أوروبا (صورة VII و II و ١٢) . وأخيراً ، كثيرون منهم تجذبهم مجالات الرقص والمسرح والأوبرا .

منذ وقت قصير، يحدث أن يأتى ممثل أو راقص إلى المدرسة، من أجل متابعة اعداد بسيط أو قصير المدى فى الأكروبات أو تقنيات أخرى للسيرك، وذلك لاحتياجات محددة فى الإخراج أو التصميم. الآن يتم تعيين الفنان أو الأكروبات السيرك مباشرة لأن يجيد الأداء والرقص.

وعلينا أن ندرك أن تضاعف عدد مؤسسات السيرك أساسى تماماً كالدور الذى سيقومون بأدائه. ستكون قادرة على الاستفادة من الفنانين خريجي المدارس من أجل تعميق البحث الذى بدأ العمل فيه ، والانتهاى منه فى إبداعاتهم ونتاجهم. سيساهم هذا العمل الحقيقى للمشاركة فى التجديد المستمر فى فنون السيرك . إن المستقبل فى هذا الاتجاه واعد . مازال السيرك فى كيبك حديثاً جداً، والمؤسسات قليلة، ولكن منذ بضع سنوات، لابد أن نعتزف أنه قطع شوطاً كبيراً!

يجب أن تتجاوز كل التخصصات ، وتداخل النظم موجود بشرط أن تتحاور. لقد سمح لنا تفكيرنا بالتعرّف على بعض هذه الاجابات. وهى مبنية جزئياً على مداخلات يومية مع طلبتنا الحاليين، وعلى تبادلات مع زملائنا،

وكذلك مع الطلبة الحاصلين على الدبلوم والذين أصبحوا فنانين محترفين. ولكنها مبنية على وجه الخصوص على خبرتنا كتربويين ومبدعين يعملون بجانب فنانين ذوي خبرة طويلة. لقد حاولنا أن نظهر كيف ندير، وننمي، ونستخدم أدواتنا ونحقق هذا التداخل في التخصصات يوميًا، مع حدوده وإنجازاته.

إن الإعداد ما هو إلا المرحلة الأولى في حياة الفنان. المرحلة الثانية هي سوق العمل وهي التي تبقى أكثر تحديدًا. كيف يمكن استخدام هذا الإعداد، وكيف يمكن إدخاله وكيف يمكن تغذيته طوال الحياة المهنية؟ في النهاية، كيف يمكن الوصول إلى درجة فنان ناضج؟ إن الإعداد الذي تقدمه المدرسة ليس هو الوسيلة الوحيدة لإعداد فنانى السيرك، بل توجد مداخل كثيرة، وهذا لحسن الحظ. بالفعل، نعتقد أنه لا توجد وصفات، ولا نماذج ثابتة، ولكن توجد فقط اختيارات بل اعتقادات على وجه الخصوص.



**إعداد فى فنون العرائس**  
**المدرسة القومية العليا لفنون العرائس**  
**فى Charleiulle - Mézieres**

**Margareta Niculescu**

**أية مدرسة؟ لأى مسرح.**

كيف يُمكن تعريف مسرح فى كامل ازدهاره، فى تحوّل مستمر وديناميكى؟  
كيف يُمكن تسمية من يعملون به؟ لا يهم الاسم الذين يطالبون به: مسرح  
الأشياء، مسرح الوجوه، المسرح الحى، مسرح الصور، مسرح الأشكال الحية،  
مسرح العرائس... نعم، هذا ما يقال حتى الآن وبالفعل سوف استخدم هذا  
التعبير الأخير ككلمة نوعية من أجل تسمية كل هذه الجماليات. إن فن  
العرائس، وهو على طريق تجديد نفسه، يبحث عن هوية جديدة، هويات  
عديدة.

يُدهش مسرح العرائس ويُبهر بفضل كثرة أشكاله وصوره، تعبيراً عن خيال  
بلا حدود، حتى لو كان الابتعاد المفاجئ لتقاليده يضعفه وذلك بحرمانه  
أحياناً من أى سمة، ويكون ضحية التعسف والنسبية المبالغ فيها.

إنه مسرح الارتباطات، بين فن تصوّرى وفن درامى، بين الحى والجامد،  
بين جسد الممثل والجسد الآخر، جسد الخامات الطبيعية وهى تتحرك، ولذلك  
فإن العرائس تخلق أجساداً - أشياء مسرحية، أجساداً شخصيات لا نهاية  
لها.

نحن نعيش فى فترة انتهاك للحدود الجمالية، لإلغاء الأصول. إن العرائس "تراقب" بشغف اكتشافات الفنانين التشكيليين، والموسيقين، ومصممي الرقصات، من أجل إدماجها فى عالمها الشعرى الخاص، متحدية بذلك التعريفات الخاصة بأنواع والقصائل. وهى بإضافاتها المتسرعة، تترك أحياناً ميادينها الخاصة فى حالة استرخاء دون أن تتيح لنفسها الوقت الكافى من أجل اظهار ممتلكاتها. تضاء حالياً شموع لمعتقدات مغربة على مذهب المعتقدات الجديدة: "تجديد"، "ميكة"، "تكتولوجيات". فى هذا الهروب إلى الأمام، ألا نهجر المتفرج والمعنى العميق للمسرح: مكان الذكاء والانفعال، حيث يمكن لهذا التواجد الغريب للإنسان أن يحيا حياة أخرى عن طريق الخيال، زمن العرض؟ كل شئ يبدو ممكناً حتى مخاطرة الوصول إلى "أى شئ".

ولكن العرائس ليست وحدها موضع أبحاثها. إن عالم فنون المسرح توجه أنظارها باهتمام بالغ نحو الفن الذى يفتح بأعماله آفاقاً كثيرة، ويعيد النظر فى العادات والمسلمات الثابتة. يمكن للعرائس أن تتعرف على نفسها فى الإجابات التى يعطيها المسرح لنفسه. ونحن نجدها فى مسرح الأوبرا، والرقص، والمسرح الدرامى. إن مسرح العرائس يغذى فكر المؤرخين ومنظرى الفنون حيث إنه عضو كامل فى عالم العرض، وأخيراً أعترف به وتم قبوله.

تتم تغيرات جديدة منذ الخمسينيات والستينات، وسأكتفى بذكر اللاتى، فى نظرى، قد لعبت دوراً رئيسياً. إن الهروب خارج المسرح الصغير يحزّر العرائس ويقلب ثوابتها التمييزية. يختار الخيال ويكون مساحة الأداء، ويمتلك أيضاً المسرح بالكامل وكذلك المساحة المحدودة لمنضدة بسيطة، ويتطور على

الجسد - المسرح لفنان العرائس أو في مساحة فارغة، لا نحددها سوى الإضاءة، حيث إنه قد تخلص من ضغوط المساحة الضيقة للمسرح التقليدي ، ومن خلال ذلك من الاحترام الواجب نحو النماذج الأصلية (أداء، حركة ، شخصية، فن مسرحي). إن علاقات الشخصيات بالمكان تتم بعدة طرق: بتغيير الأبعاد والأحجام (الكبير والصغير)، تغيير مفاجئ، والتغيرات المبهرة للشخصيات والسينوغرافيا التي تأخذ، خلال العرض، المتفرج كشاهد. إن إدخال أشكال جديدة، وخامات جديدة وتكنولوجيات جديدة يجد مكانه فيه ويُقدم مكاناً جديداً تقديرياً للفن المسرحي، مُحدثاً ذبذبات مختلفة للكتابة تؤثر على صاحب العرض والمؤدي إلى - فنان العرائس.

وهكذا يبقى فنان العرائس حتى اليوم هو المصدر المحرك والمسمى الوحيد للشخصية (أو الصورة). ويكون مطلوب منه اختيار الطبيعة البدنية للشخصية والتقنيات المتاحة له. إنه يعمل على الوجود المسرحي لجسد مختلف وخارجي عن جسده هو. إن العرائس هي الممثل الوحيد الذي يتم خلقه فقط من أجل العمل المسرحي. منذ مجيئه إلى العالم، هي تحمل الهوية التشكيلية المرئية للشخصية، المشكلة، أو المصنوعة من خيوط التريكو، أو المنحوتة في طامتها، ومن خلال ذلك، طبعها، ومصيرها المسرحي. نجد في هذه الخصائص بعض التعريفات الأساسية لمسرح العرائس. إن الهدف التأويلي لفنان العرائس لم يمدد يتجه نحو التقليد لأفعال وحركات الممثل، ولا نحو تقديم صورة للإنسان. إن لغة الحركات تريد أن تكون مختصرة، أساسية وذات معنى تؤكد العرائس، وهي شئ حقيقي أو شكل مجرد، انتمائها للمسرح، وكذلك هويتها المجازية.

اكتشف المؤدى، فى مساحة مسرحية أصبحت هى نفسها علامة مسرحية، فى علاقة شركاء، أو ضدية أو محايدة مع العرائس، أنه يجب أن يبرهن على طاقته كممثل، دون أن ينسى لذلك، وفى أى لحظة، نشاطه كمحرك لجسد آخر. دوره المزدوج. إن التعبير عن مصير درامى، انفعال مكثف لطبيعة كوميدية أو تراجيدية، من خلال بث الحياة فى الجماد، هذا فن فى حد ذاته. فن يمكنه أن يصل إلى درجته القصوى بفضل التمكن من تقنية عن طريقها الطاقة الحيوية لفنان العرائس تحرك المادة.

إن الفن والمهنة ليسا شيئين منفصلين. تكون المهنة فى تطور دائم وتصبح هى نفسها موضوع بحث، تلك كانت فكرة Jacques Copeau. هذه الكلمات، التى قالها عن مسرح الممثلين، هى أصدق بالنسبة لمسرح العرائس: إنها تمثل فرصة لهروب من انفعالية. يتجه أداء العرائس إلى طريق المسرحة، حيث إنه قد تمّ اثراؤه بالفنون الأخرى، بما يمكن أن نسميه ثقافة التكوين. تتضمن هذه العملية رؤية واعية ومخططة، وجود وتجربة المخرج وكذلك السينوغرافى.

يقول Henryk Jurkowski: " يجد تحليل هياكل مسرح العرائس والمدخل النظري للأداء ميداناً جديداً للاكتشاف. يصبح قبول العرائس، كمسرح، تجديداً شبه ثورى. (٠٠٠) نحضر تخصصاً مهنيًا يعطى حياة لمفردات جديدة. إن خصية العرائس لا تختفى لذلك. يُسجّل عرض العرائس فى منطق حيث يحلّ الابداع الجماعى بدلا من المسيرة الفردية".<sup>(١)</sup> هذا دون أن ينال ذلك شيئا من عمل السوليست، الممثل الكامل للإبداعه.

(١) Henryk Jurkowski: "تفسيرات. مسرح عرائس فى القرن العشرين".

Charleville - Mézieres، المعهد الدولى للعرائس، مجموعة La Recherche

٢٠٠٠، صفحة ٤٦ و صفحة ٤٩ .

تقوم التغييرات فى السياسات الثقافية والاجتماعية فى بلاد كثيرة - خصوصاً فى شرق أوروبا - بعد الحرب العالمية الثانية، بتنظيم الحياة الفنية . بمزاياها و حدودها . بجانب المسرح الدرامى، والأوبرا، والاوركسترات السيمفونية، وباليه، فإن مسرح العرائس معروف كمؤسسة ذات أهمية قومية مدعّمة. تتكون فرق دائمة. وهى مزودة بقاعات عرض وأماكن للتدريب ، وورش العمل للأعمال اليدوية، وأساليب الإبداع والإنتاج، وهى تعمل من أجل كسب الجمهور، وتنمى نشاطاً لصالح تطوّر مسرح عرائس عصرى.

يجتمع فنانون العرائس فى الشرق والغرب بالتوازى، فى الشمال والجنوب، ويتناقشون، ويتعرفون بعضهم على بعض، ويعرضون تجاربهم، متحدين بذلك الظروف الخاصة بكل بلد. وتتم تغييرات عميقة و مؤثرة فى العقليات. وتعمل مجموعة من المهنيين فى خدمة فن واحد. إن الرغبة فى رفع فن العرائس فى قائمة الفنون مشتركة لأغلبية هؤلاء الفنانين. وينفتح مجال جديد للاكتشاف بصورة رمزية، تكون المفردات موضع هجوم، : فن مسرحى أو فنون تشكيلية/ ممثل - فنان عرائس، أو محرك للعرائس؟ مسرح مع عرائس؟ إلخ.

وتصبح ممارسات مسرح العرائس مهنية ومتنوعة. وهنا تتأكد الحاجة إلى الإعداد.

وفى الماضى، كان تعلّم فن العرائس فى ممارسات الفنون الشرقية وبعض الفرق الغربية - يتم ، وحتى الآن أيضاً هنا وهناك، من الأب إلى الابن أو من أستاذ إلى تلميذ. كان الهدف الأساسى هو توفير استمرار تقليد أو ممارسة

مسرحية عن طريق نقل قواعده فى الأداء، وأصوله المراثية. وكان من المهم أن يكون المتمرس وهياً جداً لأستاذة، قدرته على الإنتاج، وهذا لا يشكك فى موهبته ولا فى حماسه. هذه موهبة أخرى.

وتكون المهمة سهلة إذن بفضل طابعها المتكرر للمواقف الدرامية، ووجود شخصيات أمثلة أصلية، وبمفردات مقننة لحركات كوميدية، وعنيفة، ومؤثرة، و جامدة، وفقاً للبريتوار. هناك جانب آخر ، وهو ليس أقلها فى الأهمية، هو الفصل "بالعائلات"، بكل معانى الكلمة (مدنى، جمالى، تقنى): مشاهد المعارك، تقدم بالقضيب. إن Cuignol يعتبر ركيزة. تتم الميادرة أيضاً على الكم، بالانتساب المعقوى والإعجابى، مع صدفة المقابلات: يكتشف الحديث فى المهنة ويتعلم عندما يقف على المسرح. هناك مواهب عظيمة تم اكتشافها بهذه الطريقة .

وقد جاءت رغبة فنانى المراثى فى الذهاب إلى المدرسة متأخرة، فى منتصف القرن العشرين، فى الخمسينيات إلى السبعينيات. اليوم، يمكن رصد ثلاثة وثلاثين مدرسة عليا تقوم بتدريس فن المراثى، منها اثنان وعشرون فى أوروبا . المدارس الأولى موجودة فى براج، وصوفيا، وروكلاو ..... وهى فى أغلبها أقسام متخصصة فى أكاديمية عليا للقرن الدرامى و / أو موسيقى. فى البداية، يستعين البرنامج التريوى بمهن ذات طابع فن يدوى خاص بالمراثى.

"فى الستينيات كت طالباً وكانوا يعلموننى قبل أى شىء وأهم من أى شىء الاستعمال اليدوى. وخلال عام كامل، تدريب على السير مع المراثى، وأن أجلس معها، وأرجع وأتمدد وهى معى. الذى كان يقوم بذلك باتقان تام، كان

يعتبر الأفضل. وكان أداء الممثل هو نموذجنا. كنت أرغب في أن يحدثوننى عن الإبداع"<sup>(١)</sup>، هذا ما يتذكره البروفيسور Josef Krofta وهو يبتسم ابتسامة مأكرة، وهو الآن مخرج شهير، وعميد قسم المسرح البديل والعرائس في أكاديمية براج. وقد غيّر، منذ تعيينه، اتجاهات والبرنامج التربوى للأكاديمية. منذ انشاء المدرسة العليا القومية لفنون العرائس في عام ١٩٨٧ في Charleville - Méziers، أعاد عدد كبير من هذه المدارس اتجاه تدريسيها. وليس هذا مجرد موضة، ولكنه نتيجة للتحليل النقدي لتطوّر اللغات التعبيرية لمسرح العرائس المعاصر ومتغيراته العميقة.

بدأت موجة ثانية اعتباراً من الثمانينيات وحتى يومنا . طبقت العديد من المدارس لائحة القسم داخل مؤسسات تعليم الفن الدرامى (ستوكهولم)، والموسيقى (شتتجارت). وتتسع المساحة مع ضيافة معاهد الفنون المرئية أو التكنولوجيات الجديدة (توركو). والبعض الآخر، وهذا جديد، مرتبط بالنظام الجامعى (برشلونة بياالمستوك، برلين، بوخارست). تعمل مدارس قليلة باستقلالية قانونية، واقتصادية وإدارية (Charleville - Mézières و Frederikstadt). إن تجديد المسيرة المسرحية، والجماليات التى تظهر فيها، الاتجاهات المختلفة المتناقضة، وبالتالي خادعة، يطالبون بإعادة نظر في التربية التى لابد أن تتطوّر. إن إعادة الاختراع، وإعادة تنظيم التدريس بصفة مستمرة، كذلك الحفاظ على الإيقاع، التى هى مهمة شاقة وطوبائية.

---

(٢) مقابلة مع J. Krofta، أجرتها Nina Maliková، فى "فنان العرائس". رقم ٥، براج، جمعية Lontkars، ٢٠٠٢، صفحة ٢١٦ - ٢١٧ .

فهناك فروق فى فلسفة ومعنى التعليم: بين من يدافعون عن تعليم وفى بمبادئ نقل المعارف الموروثة والذى يمكنه التفاعل مع الحق فى التجريب، والذين يتمسكون بجمالية يُعتبر عنها بشكل، بخامة أو بتقنية، واستخدامها فى أحداث الأساسى فى التربية.

يبدو أن مسرح المرائس قد تقدّم به العمر بصورة كافية ليذهب إلى المدرسة. ولكن أى مدرسة؟ وهذا موضوع جدلى بين أنصار الإعداد فى مجموعة الفرقة، والذين يدافعون عن الإعداد فى مدرسة، بالأفضل عليا. تتم مواجهة بين "الكلاسيكيين" و "المحدثين"، وبالتالي بين التخصص والهام، بين التلم والتعليم، المهنة والإبداع، حسن التصرف وحسن التعبير.

### ستوديو فنان المرائس.

يقال إن "الحاجة هى أفضل معلم". فى السنوات الأولى لنشاطي كمديرة ومخرجة فى مسرح المرائس فى بوخارست، واجهت ضرورة إعداد فنانى المرائس الشبان فى مسرحى، فرقة دائمة تضم مختلف أوجه المهنة: مخرجون، سينوغرافيون، فنانو عرائس، فنانون يدويون فى ورش وفنيو مسرح. فرقة متجانسة مضت سنوات فى تحقيق هدف أخلاقى وجمالى، مسرح ريبرتوار حول مخرج، مؤسس مسرح.

لم تكن هناك مدرسة فى رومانيا فى هذا الوقت، وبالتالي أنشأت هيكلاً إعدادياً، الأولى فى حياتى وسميته ستوديو فنان المرائس وعلى الفور، فرضت الأسئلة نفسها: من هو فنان المرائس؟ هل هو ممثل؟ هل تتطلب منه

خصائص العرائس صفات التشكيلي، أو الموسيقى، أو رجل أوركسترا في خدمة آلة؟ هل هو نحّات - بناء؟ هل هو أقرب من المهارة اليدوية عنه إلى الفن؟

إن خبرتي كمخرج المعتمدة على المعارف المكتسبة في معهد المسرح والسينما في بوخارست، حيث درست مدة أربع سنوات الإخراج المسرحي الدرامي، قد ساعدتني على تفعيل البرنامج مع تجنب التجريبية كان هذا البرنامج الإعدادي خلاصة تعليم الممثل الذي كان يقدمه أساتذة معهد المسرح والسينما (صوت، جسد، حركة، كلمة) ويتعلم فن العرائس.

من كان يقوم بالتدريس؟ "قدماء" الفرقة، الذين كانوا يملكون القدرة على التحريك، ولكن أيضاً موهبة النقل. وكنا نقوم بتجربة ما سمى بعد ذلك "الإعداد عن طريق نقل التجربة الشخصية". وكان الهدف هو إعداد فنان العرائس - المؤدى، مع خلط كل التقنيات. تعليمه المهنة من أجل أن يصبح مستخدماً ماهراً للعرائس. جرأة فائقة للعصر: إرادة الاعتماد عن تقليد الأدمى، أو صورة الممثل. كان النموذج المثالي هو الشخصية ذات الأسلوب، في مظهرها المرئي كما هي أدائها وفي حركاتها. كانت هناك مادة أخرى في البرنامج هي البناء ولوازمه: دراسة مختلف أنماط تحريك العرائس التي تتوافق مع متطلبات الحركة وأضيف لهذا البرنامج محاضرات عن التاريخ والنظرية الجمالية للعرائس المخصصة لتكوين ضمير وثقافة الفنان الشاب.

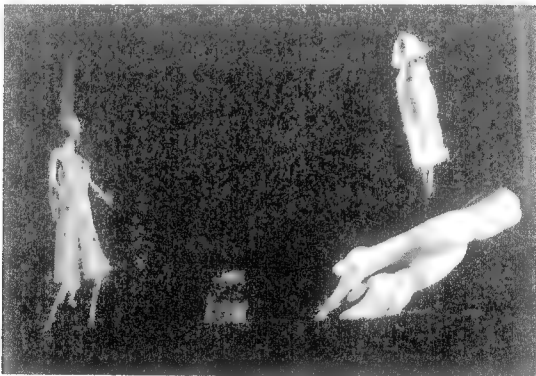
استمرت التجربة أربع سنوات. وقد جعلت من الممكن إعداد مجموعة من الشباب الذين أدمجوا فرقة المسرح بهذه المناسبة، فهمت الأساسى، وهو مزايا

وبحدود المهنية فى فرقة مسرحية. المزاياء: اتصال مباشر وفورى مع عملية الإبداع، تعلم فى فريق تحت قيادة مخرج، اكتشاف نقاط بداية للتعرض لأداء الشخصية، علاقات مع المؤيدين الآخرين وشخصياتهم، تنمية العمل والوصول مع مقابلة الجمهور. الحدود "انجذاب" المتمرس من قبل المشروع الفنى، يتم الإعداد فى اتجاه واحد يعنى وفق "نموذج محدد" ويلبى احتياجات المسرح. يدخل الحائز فى نسيج قد سبق تفصيله، وتسجل حياته الفنية فى محيط محدد. كيف إذن يمكن إدارة رغباته الخاصة؟

وقد تركت هذه التجربة آثاراً: إن أفكارى عن تعليم فنون العرائس قد تغيرت. بالطبع، وكما يجب أن تكون الأشياء، أعدت النظر عدة مرات فى هذه الحقائق الأولى. ومع تطور الفنون عمومًا وفنون المسرح خاصة، قمت فى عروضى الخاصة بتجريب وسائل مسرحية أخرى. ثم، قمت بتنمية إيهار حقيقى لهذا النشاط الآخر وهو الإعداد. وقد أعطيت المحاضرات والدورات التى كنت أديرها عبر العالم معطيات نظرية وعملية أساسية. إن اللقاءات الدولية بين مدارس، والتبادلات والمواجهات مع مدرسين ومعلمين منتمين إلى ثقافات وممارسات مسرحية مختلفة، والتى وضعتها اللجنة الدولية للتعليم والإعداد المهني UNIMA<sup>(٣)</sup>، قد كانت مصدرًا عظيمًا للاتصالات والأفكار.

---

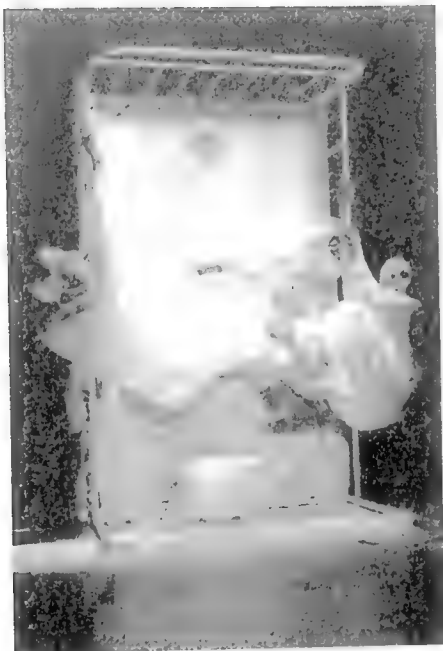
(٣) اللجنة الدولية للتعليم والإعداد المهني UNIMA، التى أنشئت عام ١٩٧٦ برئاسة M. Niculescu، وتضم من بين أعضائها : N. Georgieva، I. Jarovtzeva، y. - L. y.، A. Kurten، M. Wig، J. Luzandozahi، D. Brunner، S. Diotti، Majaròn، Blundall.



"Faust". ١٩٩٤ لصق من تنفيذ طلبة ESNAM. الدفعة الثالثة (١٩٩٣ - ١٩٩٦). ورشة عمل

يديرها M. Nicolescu

(تصوير / Christophe Loiseau / مركز التوثيق L'HM)



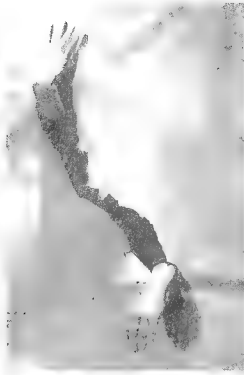
"منخل إلى لغة مرئية"، ورشة عمل يديرها M. Underwood و Philippe Genty، ١٩٩٨. (تصوير C. Laiseau / مركز توليق L' H.M.)



"Chimères" (تغيير الاتسعة على الجسد)، 1996، ورشة عمل يديرها

.HM , Claire Heggen

(تصوير /C. Laiseau مركز توثيق L' H.M.)



"شاعرية المكان . ١٩٩٧ . ورشة عمل بيدر ها H M. Leszek Madzik  
(تصوير C. Loiseau / مركز توثيق H.M. L')



"Monsieur Waldemar". E.A. Poe. ١٩٩١. الصفحة الثالثة (١٩٩٣ - ١٩٩٦).  
ESNAM. ورشة عمل يديرها M. Niculescu  
(تصوير C. Laiseau / مركز توليف H.M. 'L')

## مدرسة لفنان العرائس.

إننى أعتقد جدياً فى المدرسة، ومدركة أنها مؤسسة. هل يجب أن نخاف من الكلمة؟ الموضوع كله يرجع إلى الأشخاص المعنيين والأفكار المتداولة فى المكان. تبقى المدرسة المكان الوحيد الذى يحتفظ بآثار مرور الأساتذة المطورين، الذين قاموا بتطوير المسرح، وتغيير تصوراتهم، وممارساتهم، وعلاقاتهم بالمجتمع. لقد أدخلوا فكر الاختلاف، والشك فى المسرح وبالتالي فى المدرسة.

ولكننى أعلم أيضاً أنه لا يمكن بناء شئ من العدم. إن المعارف الثقافية، وحسن الأداء، والإجابات على الأسئلة، هى التى تسمح. بالفك من أجل إعادة تكوينه.

المدرسة هى المكان الأمثل للدخول للتاريخ، حيث إنها تحتفظ بالوثائق والكتابات: هى مكان تقابل الفنون الغربية والشرقية، هى البوتقة، ومعمل الفكر والإقدام، ومصدر مجدد للمسرح.

## الأستاذ والطالب.

إن البرنامج (فلسفة مدرسة)، بعيداً عن المثول فى نظام مغلق للتجمد الأكاديمي، من الأفضل له أن يكون دائم الصلة والارتباط مع الثقافة، وفنون المسرح، والمجتمع والزمن المقيّد فيه. إن نموذج الكونسرفتورات الذى يكون فيه غالباً هيئة تدريس دائمين من المهنة يقومون بتدريس على مر السنين، نفس المعرفة الثابتة، قد اختفى. اليوم أرفض تصديق أن مثل هذا البرنامج، المنفصل عن المسرح الحى، يمكن أن يوقظ الشخصية الإبداعية للطالب.

يوجد على الأخص تحدى ما : هل يُمكن تعليم المسرح؟ ومن الذي يقوم بالتدريس؟ هل يمكن لأستاذ - بالمعنى المعاصر للكلمة - المعروف بحدائه مسيرته، تدريس عموميات؟ أليس من خصائص المبدع أن يسير في طريقه، وانحيازاته الجمالية ، ورؤاه الشعرية؟.

وأيضاً، وخصوصاً، من هو الطالب؟ ماذا يحدث للمبتدئ الخاضع أما تأثير أستاذه؟ كيف يمكن أن يعبر عن تصوراتهِ للمسرح، واعتقاداتهِ وإيمانه أيضاً، دون تغيير مسار وقهر شخصية الطالب، هذه هي تساؤلات الأستاذ. كيف يمكن الهروب من السيطرة، حتى لو كانت غير إرادية، للأستاذ، دون أن يفقد شيئاً من معرفته وخبرته، هذا ما يقلق الطالب.

هل فنان العرائس مزوّد بحاسة خاصة تجعله مستعداً لمتطلبات هذا المسرح ذى الوجوه المختلفة، حيث تكون الحركة موجودة من أجل إرجاع الحياة، قبل أن تكون للتعبير؟ كل مادة تحمل في طياتها طاقة، وكثافة، ودرجات مرونة، وصوت يسمعه فنان العرائس، و يكون في انتظاره من أجل السيطرة على المقاومة والتناقضات، ويكون في حالة تركيز لقراءة حساسة حتى يُخرج الاصطدام على خياله مادة جمودة. وأيضاً ، ما هو التعليم المناسب لتجهيز جسد فنان العرائس، وجعله مستعداً لإقامة علاقة مع الجسد الخيالي والسماح له بالواقع والخيال في آن واحد/ وإلى أى مدى، يسير الممثل وفنان العرائس في الطريق نفسه بحثاً عن الشخصية الدرامية، وأين يفترقان؟

إذا كانت هناك سيطرة، إذا ما شعر فنان العرائس تقريباً في جسده بجسد العرائس (تحركاتها - وكم هي أساسية -، وزنها، حجمها، مادتها)، في هذه الحالة يتم رباط عضوى يجب أن يرى صورة العرائس في خياله. يراها - ويمتلكها ١ - في رأسه. ترى العرائس وتتقابل مع نظرات أخرى. هي تنبه الجمهور بنظرتها التي تصاحب حركاتها. إن جسد العرائس يعرف المكان. هي تستولى على الزمان، والإيقاع والكلمة، والنفس. هي تعرف التزام الصمت، مصدر الضغط، وكذلك عدم الحركة التي توجد الترقب. هذه كلها وسائل لتأكيد استقلالها وكشخصية تفكر بذاتها.

إذا كان على غرار الممثل، يخضع جسد فنان العرائس، وصوته، ومدخله الشخصى للنص، لخدمة الدور. فإن التمرين المسرحى يبقى مختلفاً. هو يتطلب معارف أخرى، تجنيد طاقات أخرى، وموارد أخرى. إن تعليم فنون العرائس معقد، ويتطلب تحضيراً متنوعاً وصارماً. هو يحتاج وقتاً وامكانيات. من الخطأ تصوّره ذو "حجم صغير"، نوع من التعليم المصغر للفن الدرامى. فى أفكارى عن تدريس "فنون العرائس" (عنوان اخترته رجوعاً إلى تنوع المواد) وفى اختياراتى التربوية، تركت نفسى للاعتبارات التى وصفتها، مدركة أن عددها من الاختيارات ستكون صعبة التنفيذ وأنها لن تقال بالضرورة القبول بالاجماع. ألم أترك بنفسى فى الطريق عدداً من الأفكار والتطلعات اليوتوبية/ مدرسة - معمل، ومدرسة - منشور، كل ذلك قريب من أفكار مركز Bauhaus.

فلنعود إلى الواقع. كنت أرغب، وأنا مخرج، أن تحى المدرسة بنفس كثافة فريق مسرحى جمع فى فكر إبداعى، مفتوح على التبادل والفكر، مخرجين،

سينوغرافيين، رجال مسرح، فناني عرائس، ممثلين، مصممي رقصات، موسيقيين، فنيي إضاءة، راغبين في السير في طريق البحث، ونقل تجربتهم في الازدهار والتساؤل.

## **المدرسة القومية العليا لفنون العرائس (ESNAM)**

### **في Charleville - Mézieres**

أسسها في أكتوبر ١٩٨٧ المعهد الدولي للعرائس<sup>(٤)</sup>. ESNAM هي المدرسة الأولى والوحيدة للتعليم العالي لإعداد فناني العرائس في فرنسا.

المدرسة تخضع لإشراف وزارة الثقافة والاتصال، وهي ذات توجه دولي. تستقبل المدرسة طلبة فرنسيين وأجانب. أحد أهدافها الأساسية هو تقديم لفن ولمهنة أدوات أساسية لتتميتها. وتكون أيضاً مهداً للتفكير، والبحث والإبداع، مجدداً لفنون العرائس.

---

(٤) الرئيس: J. Félix، مؤسس المعهد الدولي للعرائس والمهرجان العالمي لمسارح العرائس في M. Niculescu. Charleville - Mézieres: مؤسسة مشاركة لـ HM: مخرجة، مدرّبة، مسئولة محاضرات، صاحبة المشروع التربوي لـ ESNAM وأول مديرة لها (١٩٨٧ - ١٩٩٩)، رئيسة لجنة التعليم والاعداد المهني للاتحاد الدولي للعرائس UNIMA من ١٩٧٦ إلى ٢٠٠٠ ويتبعها R. Paska (١٩٩٩ - ٢٠٠٢).  
المديرة الحالية هي L. Bodson.

تمتلك مدرسة ESNAM مبنى مستقلاً، قاعات تدريب ودراسة، ورش مزودة بالأدوات، قاعة موسيقى ومكان للراحة. هي تقسم جزئياً لمقتنيات المعهد الدولي للعرائس (HM)، مركز التوثيق، المكتبة، مكتبة الفيديو، قاعة قراءة وقاعة عروض (مائة مقعد).

## توجهات.

تقدم المدرسة تدريساً إجمالياً ومتعدد الأنظمة، خاصاً بفنون العرائس، مستلهماً من وقائع حياة فنون المسرح. تشجع التغيرات العميقة، والاقتراحات الجمالية الجديدة والتقنيات التي تصاحبها، في توسيع مجال المعارف، والانفتاح على أداء العديد من التداخلات. يسمح تعدد الأنظمة للطلاب بمدخل مواد أخرى للمسرح، وتكون شخصيته، وتجعله مستقلاً وحرّاً في اختياراته. من خلال هذه المواجهات العديدة، يتأكد الطالب من قدراته الإبداعية وما يصبو إليه. ويكتسب القدرة على الاستجابة لطلبات مسرح ذي وجه متعدد.

## من يقوم بالتدريس؟

إن النظرة التي أوجهاها للمسرح، ولفنون المسرح عموماً، قد أيقظت في نفس الرغبة في توكيل تنفيذ مشروع المدرسة إلى مبدعين. إلى الذين لديهم معرفة تنقل، وخصوصاً إلى الذين لديهم الرغبة والجرأة في التصريح بتساؤلاتهم، ومشروعاتهم، وذلك على ميدان تجريبي مع الطلبة. أن يكونوا مخرجي مسرح درامي، ولكن أيضاً أنصار للمسرح المرئي، ومسرح الحركة، ومسرح التشكيلين، ومسرح الرقص، ومسرح - الموسيقى، ومسرح الأشياء،

ومسرح المادة الحيّة، فإن معرفتهم وتجربتهم تَوسّع أفق التكفير والممارسة المسرحية. تتقابل أفكار، وتصوّرات فنية وفلسفية، وتتواجه، وتتحدى بعضها البعض، كلّ يدافع عن حقائقه، من الأكثر كلاسيكية إلى الأكثر تقدراً.

## أهداف وتدرّيس.

إن الفرض هو إعداد فنّانين عرائس مهنيين ذوي مستوى عالٍ في ESNAM، يكونون قادرين عند التخرج من المدرسة في ممارسة المسرح، وبالتحديد العرائس، في لغاتها الجمالية المختلفة والمتعددة: تسهيل دخول الطالب إلى أشكال الفن الأخرى مثل الموسيقى، والرقص، والمسرح والدرامى...، تسهيل إنغماس الطالب في عالم الاسطورة، والرمز، وتقريبه من اللغات المجازية لكي يصبح هو نفسه مبدعاً.

يتم التدريس عن طريق نقل مجموعة معارف موروثة وكذلك خبرة شخصية وجماعية، وممارسة فردية لبعض أنماط العرائس التقليدية والكلاسيكية، بالتعلم والإبداع، اللذين يتم تجريبيهما خلال المشروعات المؤهلة للأداء، وللتحريك، وللكتابة، وللحركة، وأيضاً بالارتجال الذي يتم التدريب عليه طوال المشوار، وهو المنصر الذي يكشف عن شخصية الطالب، وعفويته، وقدراته في التخيل والافتراح والمحاكاة.

## مبادئ تربوية

### المواد الأساسية

كما حدث بالنسبة لإعداد الممثل، تقترح المدرسة على الطلبة فناني العرائس ورش عمل منتظمة من أجل تنمية الصوت، والجسد، والحركة. اختيار الصوت الذى يُمكن أن يخدم المجال المسرحي، حتى عندما تغيب الكلمة سيعطى الصوت هوية للشخصية بالتوافق العضوى مع شكلها ومادتها.

تتضمن هذه المواد الأساسية أيضاً ممارسة آلية (فى محاضرات خاصة)، الفناء، الكورال، وخصوصاً ورشة الفنون التشكيلية التى تقترح مفاهيم نظرية ومحاضرات عملية فى الرسم، والنحت، والقولبة، والتصوير.

### تعلّم وإبداع.

يتضمن البرنامج دراسات فى الأداء، فى الحركة، فى الكلمة، متوافقة لكل ممارسات العرائس (بالركيزة، بالعصا، بالقضيب، بالخيط، مسرح ظلال، وأشياء، المادة الخام، غير متحرك، العرائس على المنضدة، وبالعدة)، بعلاقة مختبئة أو منظورة. إن تأويل النصوص الدرامية، وكذلك الشبكات والمشاهد المتخيلة من قبل الطلبة، تتم على مراحل. هناك مشاهد قصيرة يتجه فيها الانتباه إلى الأداء خصوصاً، وهى تتطور فى السنة الثانية نحو إبداع عروض. الهدف هو الاقتراب ومعايشة عملية تنفيذ عرض له مدة عادية (ساعة واحدة) ويتطلب مشاركة إبداعية قوية، وحسم ونظام. وبيزغ فكر مسئولية والالتزام

جماعى. وقد عُهد بهذه العملية إلى مهنيين: مخرج، سينوغرافى، رجل مسرح، فنى إضاءة ومصمم ، الوقت المخصص من ثمانية إلى عشرة أسابيع. يقوم بعض الطلبة، بناءً على طلبهم، بدور معاون فى أحد التخصصات. ويرتسم الاختيار الفردى لكل منهم. تُقدم العروض عدة مرات للجمهور، وهكذا يتعلم الطلبة من هذه العلاقة.

يمثل البرنامج الزمن القوى لتعدد الأنظمة، ويسمح بتنفيذه بالكامل. قررت المدرسة تسجيل أعمال فى الريبورتوار وعهدت بها إلى مبدعين منتمين إلى ميادين مختلفة خاصة بفنون المسرح. وهكذا تقام جسور بين التخصصات الأساسية الموضوعية تحت تصرف الإبداع. يتولى الطلبة إنتاج كل العناصر التى تكوّن العالم المرئى للعرض: الشخصيات ، الأتعة، الديكورات، الأكسسوارات، وفقاً للاحتياجات، يطبقون معارفهم عن المهنة. ويصاحب هذا المشوار الشاق أبحاث واكتشافات ، وتجارب.

تخصص السنة الأخيرة للمشروعات الشخصية والجماعية. ويحصل الطلبة على الدبلوم بتنفيذ المشروعات الشخصية. تُسجل كل العناصر المكونة للإبداع فى هذه المسيرة: الاختيار المسرحي، المكان، العالم الجمالى، الفريق ومكان كل فرد فى المشروعات الجماعية، الميزانية... تخضع المشروعات لموافقة فريق من "الرواد"، من الأفضل اختيارهم من بين المتداخلين النشطاء فى تربية المدرسة، وفقاً للخصائص الجمالية للمشروع ، ولكن أيضاً لبعض صلات التجانس. تؤول مسئولية المشروع للطلاب. ويتبنى كل مشروع "رائد" يصاحب الطالبان دون أن يحل مكانه.

وإضافة إلى ذلك إلى ذلك، تقترح المدرسة محاضرات موضوعية (موسيقى القرن العشرين، تاريخ المسرح، والديكور، أو السينوغرافيا...) حتى تتعمق المعارف العامة. يتدخل فلاسفة، واجتماعيون في مجال الفن أو مؤرخون بصورة دقيقة. وخلاف ذلك، يتم تنظيم سهرات لعروض تتبعها لقاءات مع أصحاب العرض، مما يثير اهتماماً كبيراً.

## ورشة عمل للتعلم في مجال تقنيات المسرح.

- إضاءة ورشة عمل نظرية وعملية. معرفة التجهيز، ووظائفه التقنية والدرامية. مونتاج حقيقي في صالة العروض.

- صوت. ورشة عمل نظرية وعملية. يستخدم فنان الميكروفون تجهيز، تسجيل، مكساج ومونتاج. وظائف درامية للصوت.

- فيديو. العرائس وفنان العرائس في مواجهة الكاميرا . التقاط صور. اختيار زوايا التصوير. معلومات عن المونتاج.

تتم ورشة العمل في مجال تقنيات المسرح على شكل دورات بوقت كامل، مدتها أسبوعين لكل دورة. يتم تخصيص ستة أيام لدراسة الإبداع ، والإدارة وإدارة الفرقة، والشؤون القانونية، والميزانية، وتكوين ملفات مشروعات الإبداع. (صور من ٥٧ إلى ٦١)

## إعداد وتأثيرات.

تم إعداد بعض من هؤلاء الممثلين والمخرجين على أيدي أساتذة كبار من هنا وهناك. لعب Paul Buissonneau، بعد استقراره في كيبك ، دورًا مؤثرًا بفضل إنجازاته المسرحية وتدريسه، وهو فنان فرنسي، منافس لـ Charles Dullin و Jacques Copeau. فضلاً عن كونه ومخرجًا ومؤسسًا ومدير أول مسرح متنقل في مونتريال، وقد درب العديد من الفنانين على المسرح الحي. كان يقوم بتدريس فن البانتومييم، الأداء بالأقنعة والكوميديا دل آرت.

في هذه الفترة، كان كل ممثل مهتمًا بالمسرح الحركي يستطيع أن يحضر تدريس Etienne Decroux في باريس، أو أن يتوجه إلى تعليم متعدد الأنظمة عند Jacques Iecoq حيث كان يمكنه دراسة التمثيل الصامت، والأقنعة والبهلوان والمهرج. اتجه بعضهم إلى مدرسة سيرك مدينة بودابست حتى يعمق العمل البهلواني ويتبع تدريبًا مكثفًا في بعض أنظمة السيرك. وبالطبع، كان عمل Ariane Mnouchkine في La Cartoucherie في Vincennes يجذب العديد منهم، وكذلك في الولايات المتحدة Bread and Puppet و Living Theater. وهناك أيضًا المسرح الصيني نظرًا لمهارته التقنية Pilobolus Dance theater وكذلك المسرح الصامت السويسري Mummenschanz لصفاته متعددة الأنظمة. اتجه رجال المسرح بطبيعة الحال إلى السيرك حيث كانوا قد انجذبوا بالتقليد الجوال، والكوميديا دل آرت والمسرح الشعبي الجوال.

## سيرك وفنون الشارع

كان العمل المتعمق الخاص جسد الممثل والبحث عن تعدد النظم التعددية هو السبب للاهتمام بالسيرك. وتماماً كالسيرك، كان عرض الشارع يتضمن مفاهيم الطوق، والتهذيب، والاحتفال والسفر وكذلك كان يقدم أيضاً عالم محتفل، لهوى، ملوّن، مرتبط بالطفولة والإبهار. وعلى عكس ذلك، كان أيضاً مرادفاً للخطر، والمخاطرة، وهذا بلاشك ما كان يميزه عن بقية أشكال فن المسرح.

تتحدى الحلبة مباشرة المشاهد عن طريق مشاركته هذه المخاطرة وحلم انعدام الجاذبية. إن ممثل السيرك، على عكس ممثل المسرح، لا يخدع أبداً، إنه لا يؤدي الترابيز أو السير على الحبل، هو إما لا يحب الترابيز أو السير على الحبل، لا يحق له خداع الجمهور. يبدّل السيرك الكلمة بالحركة. إنه شكل فني حيث لا وجود للحواجز اللغوية.

تماماً كعرض الشارع، يتوجه السيرك للأطفال والبالغين وكل الطبقات الاجتماعية وسيكون ذلك ميزة شعر بها الجميع، حيث كانوا يشعرون أنهم يستقبلون في كل مكان كأفراد الأسرة في كل الثقافات. وهي ظاهرة حقيقية حتى اليوم. لقد نشأت عدة ارتباطات من هذه المراحل الإعدادية أو العملية، ارتباطات إبداعية جداً بين فرق كثيرة، على سبيل المثال الفرقة الفرنسية Puits aux images، مع Le Crque du Trottoir في بلجيكا، مع مؤسس Crque Plume، مع Franco Dragone من بلجيكا، وقد أصبح الآن مخرجاً معروفاً.

وتحدد كل شيء، كان يجب أن يتضمن تدريب الممثل تقنيات الأكروبات، و تمرينات الخفّة ، والرقص والأداء. كان يجب أن يكون هناك مكان مناسب وخصوصاً مدربين أكفاء حتى يتعمق هذا الخليط من التقنيات ويسمح بذلك إعداد للفنانين المستقبليين للمسيرك. وكانت فنون الشارع قد تأسست.

## نشأة وتطور.

تم إنشاء المدرسة القومية عام ١٩٨١، تحت اسم Circus بفضل Cuy Caron، ممثل ومهرج (Bezom)، و Pierre leclerc، مدرب رياضي مرموق. كانا مصممين على تحويل فنون السيرك إلى شكل تعبير فني كامل، ولجأ في ذلك أيضاً إلى قوى أشكال فنية أخرى مثل الرقص، والأداء المسرحي والموسيقى. كانت هذه الرؤية مستوحاة بالتأكيد من التقليد وتستهدف أن تكون انعكاساً للأمة الشابة. كانت هناك إرادة خلق خلط بين الفن وتقنيات السيرك، وكان ذلك اختياراً مدروساً وأصبح أساساً الأعداد. وفتحت المدرسة أبوابها أيضاً للفنانين الأجانب الذين اختاروا أن يتبعوا هذا الإعداد في كيبك أو تجويد فنهم.

خلال عشرين عاماً، حققت المدرسة نمواً كبيراً. أسرع أحداثاً كثيرة عن تنمية المدرسة وأعطتها طبيعتها الفريدة. أنشأ كل من Cuy Laliberté و Gilles st Croix Crque du Soleil عام ١٩٨٤، وهما تابمين لـ Eihasseiers de La Baie. إنه أول مشروع للمسيرك في كيبك. في عام ١٩٨٥، أصبح Guy Caron المدير الفني للمسيرك مع استمراره في تحمل مسؤولياته كمدير للمدرسة. وبعد حصوله على بعثة عام ١٩٨٦، جاب حول العالم، وحضر

العديد من عروض السيرك ويزور المدارس الهامة. وعند عودته، حصلت المدرسة القومية للسيرك على وضعه القانوني. وتم تحديد برنامج وتعيين فريق أساتذة. يسافر G. Caron بعد ذلك مباشرة، حيث تم تعيينه كمدير للمركز القومي لفنون السيرك في Châlons-sur-Marne في فرنسا. منذ عام ١٩٨٣، يشترك الطلبة في مهرجانات دولية. حصل Denis Lacombe على ميدالية برونزية في باريس لفقرته "قائد اوركسترا". انفتحت المدرسة بالفعل على العالم في ربيع عام ١٩٨٩، انتقلت المدرسة إلى مقر في Dalhousie، وهو مكان تم تخصيصه للإعداد في فن السيرك.

وهكذا تُكوّن المدرسة مفاوحًا ملائمًا وبيئة مناسبة للتجريب الفني ذي الطابع متعدد الأنظمة كما يظهر في الخطة الإدارية الصادرة عام ١٩٩٢. سوف تعترف وزارة التعليم في كيبك بدبلوم الدراسات المدرسية في فنون السيرك بعد مرور ثلاث سنوات. وتجذب العروض السنوية للمدرسة جمهورًا عريضًا من مدينة كيبك. وفي نهاية الإعداد، ينضم الطلبة الخريجون إلى كل فرق السيرك في العالم، وهم مطلوبون لتتوعمهم وصفاتهم التقنية، وتتلقى المدرسة باستمرار دعوات للاشتراك في مهرجانات دولية.

## الإعداد، الهدف.

يصبح الهدف من الإعداد، بتأثير من الرؤية المعاصرة والحديثة لفنون السيرك، هو إعطاء أدوات للطلاب لكي يتمكن من إن يكون مبدعًا و مؤديًا، وأن يتقن تخصصًا في السيرك لدرجة تقنية عالية، مثبتًا تعدد تكافؤ كبير.

يجب على الاعداد أيضاً أن يهدف إلى إثراء الحصيلة الثقافية للطالب بإخال مواد مثل الفلسفة، والأدب ، والتاريخ، واللغات. وهكذا يمكن للطالب أن يميّز المرجعيات، وينمى تفكيره، ويدفع ببحثه ويحرك مسيرته الفنية.

بالإضافة إلى ذلك، هدف الإعداد هو تسهيل البحث والتجديد ، على سبيل المثال خلق معدات أكروبات جديدة ، واكسسوارات للبهلوان، أو استخدام أحد تخصصات السيرك من زاوية مختلفة. إن التدريس يبقى مكاناً يمكن التجريب فيه، اتخاذ مخاطر على مستوى الإبداع التقنى والفنى. إنه مكان يُسمح فيه بالخطأ والبداية من جديد. وسيكون ذلك فى صالح اللياقة التقنية والفنية، لأن كل عملية الإبداع والبحث يجب أن تشجع التجديد والحق فى الخطأ يمنح أجنحه لكل المتدخلين المبدعين!

## الهيكل.

يستمر برنامج الإعداد فى ENC ثلاث سنوات على الأقل. وهو يؤدى إلى منح DEC (دبلوم فى الدراسات المدرسية الثانوية) بالنسبة للطلبة الكنديين وهو معتمد من وزارة التربية فى كيبك ، أو إلى DEE (دبلوم دراسات المدرسة) للطلبة غير الكنديين، بالإضافة إلى كل تخصصات السيرك، المعامل وورش العمل ، يتضمن البرنامج الرقص، الأداء، التقنيات الصوتية، الموسيقى والإيقاع، والحركة، وكذلك كل المواد المرتبطة، مثل التشريح ، تقنيات العرض وإدارة مسيرة الفنان. ومن خلال مروره بمدرسة ENC ، يكون للطالب فرصة التدريب على الإبداع متداخل التنظيم.

تخصص السنة الأولى للإعداد العام. ويكون للعمل الجماعي أولية على جميع المستويات ، وحتى فى التشكيل والإبداع. ويتم التركيز على تجهيز الجسد (تقنيات أكروبياتية)، اكتساب مفاهيم أساسية، التعرف على تقنيات سيرك مختلفة وبداية التفكير فى الذات، والمجتمع والأدب، والثقافة والتاريخ. سيواصل تعميق هذا العمل فى السنة الثانية وجزء من السنة الثالثة.

فى السنة الثانية من الإعداد يضاف تخصص فى فنون السيرك. وتصبح الممارسة فى التقنية المختارة من الطالب أكثر كثيفاً وأكثر شخصية . ويشرف على ذلك مدرّب ومستشار فنى : يتشابهك التعلّم التقنى مع مسيرة الإبداع. ويكون المثلث الذى يضم المدرّب والمستشار الفنى والطالب فريقاً سيضمن ، حتى الخروج من المدرسة، متابعة واستكمال مشروع الإبداع الخاص بالطالب.

تعتبر السنة الثالثة للإعداد سنة تجميع للنتائج، وتدعيم للمكتسبات والتحضير "للبداية". إنها أيضاً سنة إنتاج. بالإضافة إلى اكتساب تنوع فى مجالات كثيرة، يتفرغ الطالب للمرحلة النهائية لإنتاج فقرته: التأكد من إنه يملك تقنية متينة واستطاعته تنفيذها بشخصيته هو. يجب أن تندمج هذه التقنية وتخدم مفهوم الفقرة. ويتابع الطالب أيضاً إدارة إنتاج مشروع الإبداع الخاص به، ويحدد الوقت اللازم لما له صلة بالموسيقى ، والملابس، وشراء جهاز الأكروبات الخاص به، التصميم التقنى، والإضاءة، إلخ.

الاعداد مصبوغ باهتمام دائم بتداخل الأنظمة. إن عمل الفريق أساسى، تقابل الآراء، تبادل الرؤى، والمهارات ضرورية لكل أفراد فرق الإعداد. إن

الإرادة المشتركة لإعداد فنانين مؤديين مبدعين مستقلين، قادرين على تجديد أنفسهم، وعلى الرّبط، بين تخصصات مختلفة ودمجها، يبرر اختيار الطرق التربوية ويدفع بالإبداع.

## عملية الإبداع.

باحترامها لأصولها متعددة النظم ورغبتها في جعل فنون السيرك شكلاً تعبيرياً بوضع كامل، تتغذى الرؤية الفنية بأشكال فن أخرى. ويصبح المحاضرون، والمخرجون، والمصممون، والمسؤولون عن الدورات المتخصصة، والمتعاونون من مدارس فنية أخرى، موارد هامة لتغذية العملية الإبداعية.

## المستشارون الفنيون.

نشأت وظيفة مستشار فني من حاجة عبّر عنها المدرّبين للتعاون مع شخص له خبرة في الإبداع في فنون التعبير الأخرى ويمكنه بذلك تحقيق البعد الفني، حتى يتكون فريق في المشروعات الفردية أو الجماعية للطلبة يكونون ممثلين ، راقصين مصممين، مخرجين ، موسيقيين، فنيين إكسسوار، إنهم فنانون نشيطون ومعروفون في ممارسة فنههم.

ويستخدم الطالب طوال عملية الإبداع، كل المعارف التي اكتسبها في المدرسة. يجب أن يكون قادراً على تحديد ما يريد توصيله واستخدام طاقته لكي يفعل ذلك بنجاح. عندما يختار تخصصه، يتم تسجيل التعلّم التقني في مشروع ، مسيرة فنية هدفها مصاحبته في إبداع فقرته. البحث يتم ضمن

فريق (طالب، مدرّب ومستشار فنى)، هذا يسمح بالذهاب إلى أبعد من ذلك، مضاعفة وتنويع الإدراك وتحسين الصفات التقنية والفنية. إنه معمل حقيقى حيث يظهر عمل كل شخص ويتحقق فى الواقع... أو فى الهواء !! إن الاتحاد الوثيق للفريق مهم جداً، إن كانت من خلال تعلّم أشكال تقنية أو أن كانت فى البحث عن مفردات مرتبطة بجهاز أكروباتى جديد. اللعب بخفّة بخمس كرات شيء، ولكن اللعب بخفّة بخمس كرات مع إضافة حركة شيء آخر. إذن على المدرّب أن يساعد الطالب على توظيف التقنية فى هذا الاتجاه الشيء نفسه بالنسبة للمستشار الفنى، الذى يراعى متطلبات تقنية وأمنية لتخصصات السيرك. على سبيل المثال، يتطلب عمل الخيوط فى الترابيز الطائر تحضيراً، وتوقيت محدد، ووضع واستقبال مناسبين. إذن يستفيد الطالب من رأى عدة خبراء فى آن واحد.

إن المستشار الفنى لا يعمل كمصمم أو كمخرج. إن دوره هو قيادة، وتوجيه، وتسهيل العمل، وتبنيه الفضول، وإثارة التفكير، ومصاحبة، ومواجهة، وسؤال الطالب فى مسيرة إبداعه بالتعاون مع المدرّب. إنه العين الثالثة. وله أيضاً صلاحية مساعدة الطالب على تو اجد روابط بين المفاهيم المكتسبة خلال الإعداد وامتلاكها من أجل إثراء إبداعه. إذن فالتداخل فى التخصصات يوجد فى قلب الإبداع.

إن الهدف الأخير لإبداع فقرة سيرك هو العمل على أن تكون التقنية السيركية، وكذلك تقنيات الرقص، والأداء، إلخ، أدوات، ووسائل من أجل الاتصال. يفترض السيرك المعاصر هذا المتطلب بنفس قدر الأشكال الأخرى للفن المعاصر، وفى هذا الاتجاه يتم التعامل مع الإبداع.

## العروض:

### التقييم - التصور

بالإضافة إلى إمكانيات الإبداع والعرض المتاحة للطلبة في إاما. المحاضرات، فإن التقييم - التصور يعتبر حدثاً يتم في منتصف العام يجتمع المعلمون، والطلبة الحاليون والقدامى وكل العاملين، لحضور عرض العمل الإبداعي الذي تم التجهيز له خلال الدورة. يستمر هذا اللقاء ثمانى ساعات وهو يسمح بتقييم المسيرة الفنية والتربوية لكل طالب مع الوفاء بمبادئ البحث، والتجربة والخطأ.

يتعرف الطالب من النتيجة على قدرته فى الأداء والاتصال فى موقف التقديم، ويتعرف أيضاً منها المستشارون الثقافيون والمديرون على نقاط قوة وضعف كل طالب. بالنسبة لمنفذى العرض السنوى، يكون هذا اليوم الماراثون مصدراً حقيقياً للإلهام، وذلك عن طريق نشاط الطلبة وثناء أفكارهم. فى كثير من الأحيان، يتم رصد العديد من إبداعات المجموعة ويتم إعادة العمل فيها فيما بعد من أجل إدخالها فى العرض.

التقييم - التصور له أهداف مختلفة تتغير وفق مستوى الإعداد. يعمل طلبة السنة الأولى فى مجسوعات تضم من ثمانية إلى عشرت أشخاص ومطلوب منهم، انطلاقاً من تيمة معينة، من مفهوم معين، خلق مسرحية من عشرين دقيقة، مع ضرورة إدخال على الأقل خمسة تخصصات تم تعلمها خلال الدورة. وفى منتصف الدورة، تجتمع المجموعة بانتظام لاختار التصور الخاص بإبداعها وتوزيع المسئوليات (بحث موسيقى، تصنيع اكسسوارات...)

، ووضع برنامج زمنى وترتيب دورات الإبداع. ويتم الاتفاق على مفاهيم العلاقة والتداخل بين التخصصات، منذ بداية الإعداد. وهم يعملون تحت قيادة مستشار فنى يعمل كشخص - مورد، ويتأكد من جودة العمل. إن المستشار يسأل ويحلل ويعطى أفكارًا، يفذى المجموعة على جميع المستويات، وطوال عملية الإبداع تكوين، أداء، تشغيل، إنتاج. له أيضاً حق الفيتو إذا تبين له أن اقتراحات الطلبة لا تتناسب مع الهدف المطلوب : إدماج التخصصات كأدوات تخدم التيمة أو التصور المختار. ويجب على المستشار الفنى أن يراجع تداخلاته حتى لا يؤثر على الاستقلالية الإبداعية للمجموعة.

إن طلبة السنة الثانية يعملون أيضاً تحت قيادة مستشار فنى فى مجموعات تضم من ثمانية إلى عشرة أشخاص، ويقومون بإبداع عرض صغير مدته ثلاثين دقيقة انطلاقاً من تيمة أو تصور. ويتم إدخال الفقرات خلال تنفيذها لكل فرد من المجموعة. إن التحدى كبير لأنه يجب على الطلبة أن يعملوا رغم عدة ضغوط: يملك كل مشروع فقرة صفاته (تصور، نشاط، موسيقى) التى يجب دمجها داخل التيمة. بالإضافة إلى ذلك، مطلوب حس إبداعى واضح. وهذا يظهر فى عمل الكتابة والإخراج. والعجيب أنه فى كل عام ينجح الطلبة فى هذا التحدى، ويدهشوننا ويلهموننا.



• حدود "Frontieres" شخصيات عوم بالانها Stephane و Anne de Lotinville  
 Gentilini المدرسة القومية للسيرة في مونتريل، ٢٠٠١ .  
 (تصوير ENC/ yvanoh Demers)



Destination Dia bolo Potrich Léonard' المدرسة الفوضىعة للسرك هي موبس نال

. ١٩٩٦

(Jean - Chaud Perru / ENC تصوير)



Kevin Dominguez 'Destination' - المخرجة الفوجيه للسيرة في مونترال

. ١٩٩٦

(Jean - Chaud Perru / ENC تصوير)



Piste Andréane Leclerc ٢٠٠١. La Piste Aux Espairo - Tournai -  
 tat'Ar  
 (yvanoh Demers ENC تصوير)



Julie Choquette "Frontieres" الحلقة الطائفة

المدرسة القومية للمسرح في مونتريال ٢٠٠١

(تصوير ENC/ yvanoh Demers)

بالنسبة لطلبة الثالثة، يكون التقييم - التصور هو فرصة لتقديم، للمرة الأولى، مشروع فقرتهم. في هذه المرحلة، يكون الإبداع قد تمّ، ويسم لهم التقييم - التصور، في وضع التقديم، من الأكثر من درجة إدماج مكونات إبداعهم. المرحلة الثانية ستكون بالنسبة لهم مرحلة إيضاح، وتحديد، وتجويد، كل عناصر فقرتهم، هذا من حيث المظهر التقني، والفني ومن حيث الإنتاج، (ملابس، تجهيز تقني، إلخ) من أجل الوصول إلى المرحلة الأخيرة: الاختبار الإجمالي والعرض السنوي.

### الاختبار الختامي.

الطلبة الذين أتموا برنامج الإعداد يخضعون لاختبار ختامي. يتم التقديم أمام لجنة مكونة من أفراد من العاملين في المدرسة ومن شخصيات من وسط الفنون، يدعى أيضاً لحضور هذا الحدث جمهور محدود يتضمن منتجين.

يجب على الطلبة تقديم أنفسهم وشرح مسيرتهم الإبداعية، اختياراتهم المهنية والتقنية. ويسبق ذلك تقديم ملف التخرج الخاص بكل طالب وتكون اللجنة قد فحصت هذه الملفات. وتكون مهمة اللجنة تقييم نجاح أو فشل الطالب بعد سماع تقديمه الشفهي، وفقرته وملف التخرج الخاص به. يعتبر النجاح في هذا الاختبار شرطاً للحصول على الدبلوم. هذا الاختبار هو نقطة الانطلاق إلى حياتهم المهنية ويلخص في خمس دقائق الثلاث سنوات التي قضاها الطالب في الإعداد.

الصامتة، واكتشاف الحياة فى كل ما يحيط بنا . يتم قبول الطالب المختار فى قسم مسرح العرائس فى الأكاديمية .

A. M. G. - ماهى الأهداف الهامة فى الإعداد الذى تقدمه المدرسة؟

N. G. - هدفنا هو إعداد مؤدين مؤهلين لمسرح العرائس يمتلكون وسائل تعبيرية عديدة ، واستعدادات متوافقة مع متطلبات المسرح المعاصر .

A. M. G. - كيف يتم هذا الاعداد؟

N. G. - هناك محاضرات، ومقابلات، وتمارين فردية وجماعية، مشروعات تتم أثناء الفصول الدراسية (صورة ٦٤، ٦٥). خلال الفصلين الدراسيين السابع والثامن، يتم تحضير عروض من أجل الحصول على الدبلوم. هذه العروض تكون جماهيرية وتقدم فى المسرح المدرسى للعرائس.

الهدف فى السنة الأولى هو تأهيل الطلبة لعالم العرائس بهدف تنمية خيالهم وبداية اعدادهم للغة الخاصة بالعرائس. يتم العمل على المجاز والمبالغة، ويتم دفع الطلبة إلى تخيل مواقف نمطية باستخدام علاقات مختلفة: عروسة/ عروسة، عروسة/ شىء، عروسة/ ممثل.

يرتكز التدريب على الموضوعات التالية : "خصية فن العرائس"، "النظريات الجديدة فى فن العرائس وفن العرض"، "الشيء والموضوع فى إبداع فنان العرائس"، "بث الحياة فى المادة الصامتة"، "السذاجة المطلوبة"، شرط أساسى

للاتصال بين فنان العرائس والعروسة، "الخيال المسرحي"، "الفعل المسرحي مع العرائس".

خلال العام الثانى، يعمق الطلاب معارفهم للغة العرائس وذلك بتناول نص للأطفال وإبداع هيكل جديد درامى. هم يعبرون عن وجهة نظرهم، رؤيتهم عن هذا العمل الأدبى على المسرح. يجب عليهم إبداع موقف تؤديه العروسة ويمكنه أن يفجّر حكاية.

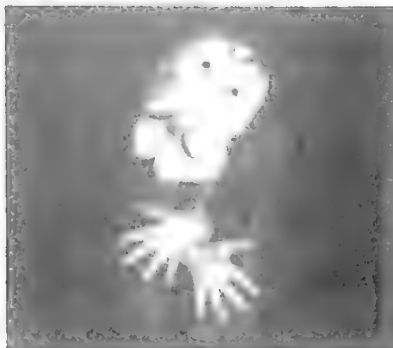
بالتوازي، هم يحضرون محاضرات عن التكنولوجيا والتصميم، ويتعلمون كيفية بناء وتصنيع العرائس، والديكورات والإكسسوارات التى يحتاجونها فى تنفيذ مشروعاتهم.

خلال العام الثانى ، يتم استكمال الأهداف النظرية التالية: إثارة الخيال من خلال عمل أدبى ، درامى، إعادة هيكلة نص لأديب وفقاً لاحتياجات مسرح العرائس. يتم تدريس شرح النصوص الأدبية وتحليل العمل المسرحى، والقيمة، والشخصيات، وخصائص العمل الأدبى، لغة وأسلوب الكاتب، يتم تحليل الأحداث والأفعال، الصورة المسرحية للعرض المستقبلى، الكلمة فى مسرح العرائس ، الإيقاع وإيقاع الفعل ، إلخ.

فى نهاية هذا العام الثانى، يُعقد امتحان للطالب أمام جمهور، حتى يمكن تقييم قدرته على حكي قصة للأطفال بمساعدة العرائس : كيف يربط فعل العروسة بالكلمة، إلى أى مدى يمكنه إبداع عمل مسرحى باستخدام أنماط مختلفة للعرائس.

خلال العام الثالث، ينمى الطالب طريقة فردية للعمل والإجادة لدوره فى العرض. يجب عليه إبداع "صورة فنية" بدءًا من نص أدبى بمساعدة العرائس. ويقوم بتقديم سلسلة من العروض فى المدارس الابتدائية ، والحضانات، والمستشفيات...

بالتوازي، يتم تعميق المعارف النظرية. تتم من جديد مناقشة مشكلات تحليل الأحداث والأفعال، صفات الشخصيات وعلاقاتهم ببعضهم ببعض، والفعل المسرحى. يتم أيضاً اختبار إمكانيات إعادة هيكلة النص الدرامى وفقاً لمفهوم العرض، والعمل السينوغرافى، التحليل من خلال الأفعال والتعرف على السمات الرئيسية للشخصيات وطرق تعبير العروسة عن طريق دراسات وتمارين مسرحية. يتم تحليل : الكلمة، الحركة فى منطق الشخصية - العروسة، خصية الأسلوب، والنوع فى سلوك الشخصية - العروسة، وسير العمل المسرحى الأساسى.



٦٥ و ٦٥ - مسرح الظل (تريبات). قسم مسرح العرائس في الأكاديمية الروسية للفنون المسرح والسينما  
(NATFIZ) في صوفيا: البروفيسور Anastasia Savinova ٢٠٠٠ (إرنيف المسرح المدرسي  
للعرائس لـ NATFIZ D. R.)

يتم امتحان نهاية السنة الثالثة أمام جمهور. ويتم تقييم قدرة الطالب على إبداع شخصية معبرة من خلال عروسة.

**السنة الرابعة، السنة الأخيرة بالمدرسة،** عبارة عن دورة في المسرح المدرسي للمرائس يغير من الموقف الإبداعي للطلبة مع إدخال معلومة جديدة : وجود متفرجين في مسرح. يجب توجيه انتباه المتفرجين نحو مفهوم العرض من خلال سلوك العروسة. هنا يظهر معنى الارتجال ، وحدة الذهن الخاصة بالممثل الذي يجب عليه وضع اعتبار لرد فعل الجمهور ازاء أدائه وهو جزء لا يتجزأ من العرض.

خلال العام الرابع، يكون الجمهور هو التيمة الأساسية للمناقشات النظرية. تتم محاولة فهم أن يصبح الجمهور العنصر، والمحرك الأساسي لتجديد أداء الممثلين في كل عرض.

إن الهدف من امتحان الدولة يسمح بتقييم نتائج اعداد الطالب، درجة الجودة التي اكتسبها وخصوصاً قدرته على تحضير طريقتة الخاصة في العمل في مسرح المرائس.

A. M. G. - بالنسبة لكم، ما الذي يمكن تحسينه في التدريس الذي يتم اتباعه حالياً في مدرستكم؟

N. G. - أعتقد أن الاتجاه لفصل اعداد كل من الممثل والمخرج والسينوغرافي يُبعد التخصصات بعضها عن بعض. أنا أفضل دمجها، على غرار المعهد الدولي للمرائس في Charleville - Mézières.

A. M. G. - ما هو الهدف من اعداد النظم المتعددة فى مدرستكم؟

N. G. - كما ذكرت من قبل أن فن العرائس نشأ من خلاصة فنون عديدة. حتى الشخصية المسرحية عبارة عن خلاصة من الممثل وعروسته، يعنى من الفن المسرحى والفنون التشكيلية. إن الإعداد متعدد الأنظمة هو المبدأ الأساسى لبرنامجنا المدرسى الذى يتجه نحو تحضير الممثل المعاصر. يجب عليه اتقان عدد من الصفات السيكولوجية حتى يعطى الحياة لأى مادة صامته، والتي اتفق على تسميتها "عروسة".

تحتوى خططنا الدراسية السنوية على ١٠٠ ساعة للمواد ذات الطابع العملى: أداء (١٣٨٠ ساعة)، تصنيع عرائس (١٠٥ ساعة)، تصميم (٦٠ ساعة)، صوت وإلقاء (١٨٠ ساعة) حركة (١٨٠ ساعة)، أكروبات (٦٠ ساعة)، إيقاع (٦٠ ساعة)، تربية موسيقية (٣٠ ساعة)، أداء صوتى (٤٥ ساعة). يتم توزيع الـ ٦٣٠ ساعة المتبقية على المواد النظرية: تاريخ المسرح، تاريخ مسرح العرائس، تاريخ الأدب العام وتاريخ أدب الأطفال، تاريخ الفنون التشكيلية، فلسفة، جماليات، وسيكولوجية الطفل. يحصل الطالب على ٦٠٠ ساعة إضافية للتحضير الفردى ويمكن أن يختار مادة أو مادتين اختياريين - فى أغلب الأحيان، البانتوميم، الرقص، أو آلة موسيقية. بطبيعة الحال، يهتم البرنامج بالمعارف العملية، والأداء، والمواد التى تقمى طرق التعبير، التحكم على الجسد والصوت والكلمة.

A. M. G. - بالنسبة لكم، ما الذى يمكن لتعليم متعدد الأنظمة أن يعطيه

للطالب بصفة أولوية؟

N. G. - يستفيد الطلبة كثيراً من هذا الاعداد متنوع النظم. إن تعلم كل تخصص يثرى أسلوب التعبير لديهم، ويعطيهم إمكانية تحقيق الذات فى مجالات فنية عديدة. فى التحكم على الكلمة والإلقاء على سبيل المثال، هذا يؤهلهم للمسرح الناطق. لا تكمن التربية الموسيقية فقط فى السولفاج، ولكن أيضاً فى الغناء الفردى والكورال. تساعد تخصصات الحركة (أكروبات ورقص) الطلبة على التحكم فى لغة الجسد، وفى الاشتراك بعد ذلك فى المسرح الحركى. بالإضافة إلى ذلك، والأهم: يثرى الإعداد متعدد الأنظمة الطالب وذلك بإثارة ذكائه وحساسيته.

A. M. G. - ما هى علاقات العمل بين مختلف الأساتذة؟ هل يتعاونون فى مشروعهم التربوى؟ كيف يتم ذلك؟

N. G. إن تنظيم العملية التربوية تعطى للمسئول عن الفصل الذى يقوم بتدريس الأداء ، والإخراج أو السينوغرافيا، إمكانية اختيار المعلمين للتخصصات العملية (الصوت، الكلمة، الحركة، الموسيقى...) إن وجود الفريق التربوى يضمن تعاوناً جيداً بين الأعضاء.

يمكن استشعار هذه الروح للتعاون منذ فترة اختيار الطلبة المتقدمين ، لأن كل معلم يشترك فيه وفقاً لقدرته. يُطلب من الطلبة موهبة فنية، ولكن أيضاً استعدادات صوتية بدنية .

فى نهاية كل عام دراسى، يتناقش مسئول الفصل وفريقه فى النتائج التى تم الحصول عليها فى كل تخصص عملى وفى المشروعات الجديدة التى سيتم

تنفيذها، إن روح التعاون هذه فقط هي التي تسمح بتقييم ما يمكن أن يعطيه المدخل متعدد الأنظمة، وإنتاج عروض متميزة، مثال : La Magie du Chtants et Lontes" (S. Tarcoleva و B. Loungov ١٩٩٤، Folklore ٢٠٠٢، "Fopulaire ٢٠٠٢، "yinsomnie"، (R.Ratchev و D.Mitcheva) ٢٠٠٢، "y.Pachove و D.Mitcheva) ... هذه العروض تنتج من مزج تخصصات مختلفة (عرائس، موسيقى...)

A. M. G. - كيف ترون، من وجهة نظركم، استقبال الطلبة للتعليم متعدد

النظم؟

N. G. - يبدى طلبتنا اهتماماً بالإعداد متعدد النظم. هناك فصول تتم بصفة خاصة بالأداء الصوتي، وفصول أخرى تركّز على الأكروبات و مسرح الحركة. وبعض الفصول تتجه كلية للمنوعات والرقص. ولكنها جميعاً تركّز على التعبير الشفهي والمسرح الناطق. يقدم كثير من العروض المجهزة للحصول على الدبلوم عددًا كبيراً من أشكال المسرح البديل للمرائس. يطالب الطلبة كثيراً بمحاضرات إضافية للإلقاء، والموسيقى، والرقص، والأكروبات..... مما يبرهن على اهتمامهم بتعدد الأنظمة.

هذه بعض أقوال لطلبة من قسمنا، وهي مقتطفة من الاستقصاء السنوى التى يبيّن اهتمام طلبتنا بالأكروبات المسرحية : "هذه الرياضة إذا ما اندمجت بالمسرح تصبح فنّاً. أتمنى أن نستطيع دراسة الاكروبات سنة إضافية، "بالنسبة لى، تخصص الأكروبات لا غنى عنه وهو لا يفصل عن فننا، عن كل ما صنع منى ممثلاً . تنمى الأكروبات صفات عديدة للجسد . يتطلب المسرح

الدرامى وكذلك مسرح العرائس معارف عن الأكروبات . العائق الوحيد هو أننا لا يخصص لنا سوى ساعتين اسبوعين للأكروبات". "بلاشك أضافت إلى الأكروبات المسرحية الكثير. لقد ساعدتني على التغلب على شكوكي، وعدم تقبلي في نفسي. فهي تبنى الإرادة، والتركيز، والإقدام، والمسئولية ومعنى الشريك".

A. M. G. - هل يلجأ الطلبة في مشروعاتهم لمختلف الفنون التي يتعلمونها؟ وكيف يتم ذلك؟

N. G. - إن المشروعات التي يقوم بتنفيذها طلبتنا مشروعات تعدد النظم ، وهي تستعين ليس بفن العرائس فقط، ولكن أيضاً بفن أو اثنين من الفنون الأخرى (مسرح، رقص، موسيقى...). في مدرستنا، إن طلبه الإخراج هم الذين ينفذون المشروعات التي يمكن إدخال كل الأشكال المسرحية فيها، والوسائل التعبيرية التي يرغبونها (وسائل تعبير مأخوذة من الموسيقى والرقص الشعبي...)، إيجاد وظائف متنوعة يمكن تغطية الشيء بها من أجل خلق جو ما للمسرحية، وكذلك العلاقات بين مختلف الشخصيات.

A. M. G. - بالنسبة لتقييم الطلبة، ما هي أهمية الفنون الأخرى بالنسبة للتخصص الأساسي؟

N. G. - بالنسبة لتقييم الطلبة، يوضع في الاعتبار أيضاً التمكن في الفنون الأخرى بالنسبة للتخصص الأساسي أحياناً، تتدخل الفنون الأخرى بطريقة أكثر أهمية عن فن العرائس أثناء تقدير المعلمين. فهم مقتنعون أن هذه الفنون تعتبر جزءاً أساسياً من فن العرائس.

A. M. G. - إلى أى مدى سيسمح تنوع النظم للطلبة أن يشتركوا فيما بعد فى عروض لا تنتمى إلى التخصص الأساسى الذى تم تدريسه فى المدرسة؟

N. G. - يوفر تعدد النظم للطلبة إمكانية الاشتراك أيضاً فى عروض أخرى عن العرائس، هذا يكون وفقاً لقابليتهم. لدينا مثال مهم : لقد كَوّن ستة طلبة من همسنا بعد حصولهم على الدبلوم، فرقة كورال (Aqua) التى أصبحت سريعاً شعبية بعروضها المنفردة.

فى الإطار نفسه، أود أن أذكر إحصائية أعدت بمناسبة العيد الأربعين لقسم فن العرائس فى Krastio Sarafov Watfiz. من ٥٠٠ طالب تقريباً أتموا دراستهم فى قسم فن العرائس (ممثلون، مخرجون، وسينوغرافيون)، أكثر من ٤٠٠ طالب أصبحوا ممثلين منهم ٨٠٪ فى مسارح العرائس. غالبيتهم يعملون فى الوقت نفسه فى التلفزيون، والسينما (إضافة الكلام والصوت فى الدبلجة)، أو فى الدعاية، ١٠٪ منهم يعملون فى مسرح درامى (منهم خمسة أشخاص فى المسرح القومى Tvan Vazor فى صوفيا)، ٢٪ يعملون فى الإذاعة، ٣٪ لهم برامج خاصة فى التلفزيون البلغارى، اثنان من الطلبة الخريجين يعملون كمسولين فى الأوبرا وواحد يعمل فى المسرح الموسيقى. تثبت هذه الإحصائيات بصورة واضحة، دور الإعداد متعدد النظم فى مسيرة خريجى مدرستنا.

A. M. G. - هل ترون أن التعليم متعدد النظم يتبع التطور العام للعروض أو يتفوق عليه؟

N. G. - فيما يخص تطور المسرح المعاصر بكل أشكاله، إن المدخل لتتوع  
النظم فى إعداد فنانى العرائس يلعب دورًا هامًا .

A. M. G. - هل تعتقدون حقيقة أنه من الممكن إعداد فنانيين متعددى  
النظم كلية؟ وهل هذا مرغوب فيه؟

N. G. - حتى لو كان مدخلنا للإعداد فى تنوع النظم، فإن الذين  
سيكتسبون التمكن فى كل الفنون هم استثناءات. على كل حال، لا نعتقد أن  
ذلك ممكن، أو حتى مرجوا إعداد فنانى عرائس متعددى النظم بالكامل، لأن  
ذلك يمكن أن يبعدهم عن خصية فتنهم. ومع ذلك، إن هذا النوع من الإعداد  
متعدد الأنظمة لفنان العرائس يكفل له مكانًا منفردًا ومعترفًا به فى عالم  
الفن.

تمت هذه المقابلة فى أكتوبر عام ٢٠٠٣ .



## المحتويات

- ١ - إعداد الممثل بواسطة النظم المتداخلة
- ٤٧ - أكاديمية هونج كونج لاتقان الفنون : تدريس، عرض وإنتاج
- ٧٧ - الرقص : ما فى خارج وما فى داخل التخصص
- ١٢٥ - اعداد الراقص ومصمم الرقص : Parts, das Arts
- ١٧١ - اعداد فى فنون السيرك - مدرسة من أجل سيرك إبداعى
- ٢٠٩ - مدرسة اعداد النظم المتعددة - The Circus Space
- ٢٣٧ - المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال : مدخل متعدد النظم
- ٢٦٥ - اعداد فى فنون المراثس - المدرسة القومية العليا لفنون المراثس  
فى Charlrville - Mézières .
- ٢٩١ - المدرسة القومية العليا للموسيقى والمسرح فى شتوتجارت : مسرح  
الأشكال
- ٣٠٣ - قسم مسرح المراثس فى الأكاديمية القومية لفنون المسرح  
والسينما فى صوفيا .









Bibliotheca Alexandrina



0665167